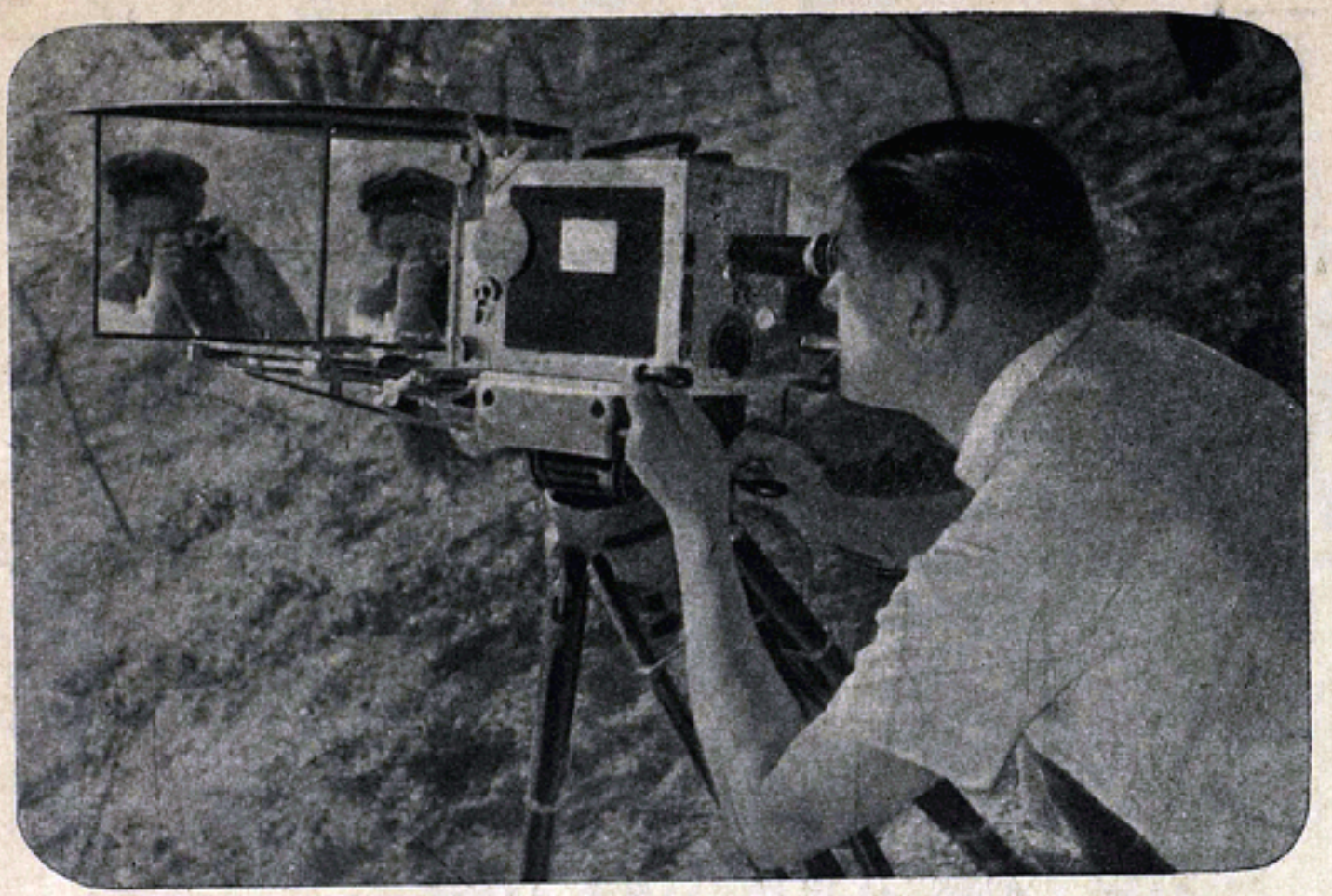
И224/41г



ИСКУССТВО КИНО

2

1941

ГОСКИНОИЗДАТ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ 11-й ГОД ИЗДАНИЯ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Г. АЛЕКСАНДРОВ —	Кино будущего	5
Е. ГАБРИЛОВИЧ —	«Машенька» (сценарий)	7
П. ЛЕБЕДЕВ —	Работа Б. В. Щукина над образом Ленина	29
И. АСТАХОВ —	«Суворов»	34
И. КРУТИ —	Николай Петрович Черкасов	40
М. САМОЙЛОВ —	Стереоскопический фильм выходит к зрителю	42
И. СОКОЛОВ —	Построение драматического конфликта	44
Раиса МЕССЕР —	Небо и земля	49
Б. ФАЯНС —	Жизнь продолжается	53
П. СКАЛКИН —	Учебные фильмы по лыжному спорту	57
Н. ЖИНКИН —	Как строить техфильмы о машинах	59
Г. АВЕНАРИУС —	Американский киносценарий	62
	За рубежом	63

На обложке: фото — на съемках первого стереоскопического фильма (рабочий момент). На титульном листе: фото из фильма «Поход Ворошилова» (засл. арт. РСФСР М. Жаров в роли казака Перчихина).

ГОСКИНОИЗДАТ 2 ФЕВРАЛЬ 1941

Отв. редактор А. Я. МИТЛИН.

Л111768. Заказ типографии № 302. Тир. 5.000. Печ. л. 8. В 1 печ. листе 60.000 зн. Авторских листов 9,37. Подписано к печати 27/II 1941 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

К. Е. ВОРОШИЛОВ

(К шестидесятилетию со дня рождения)

Фото М. Ошуркова (1935 г.)

Кино будущего

Г. Александров
Засл. деят. иск.

Кино будущего начинается как будто незаметно. Все уже привыкли к звуковым — говорящим, музыкальным лентам. Уже считается обычным слушать голоса и музыку, звучащие с экрана, а ведь первый звуковой фильм появился у нас только десять лет назад. И когда мы впервые шли на звуковой сеанс, мы с особенным вниманием, с жадностью и недоверием смотрели на экран. Мельчайшее искажение звука вызывало резкую критику; если звук походил на естественный, он вызывал всеобщее восхищение. Так происходит каждый раз, когда мы встречаемся с новой техникой.

Появилась цветная лента. И все—зрители, производственники, критики, — забыв о других элементах киноискусства, сосредоточили пристальное внимание на цвете.

Недавно появился стереоскопический объемный фильм. И всех интересует только эффект стереоскопического видения.

Сосредоточение внимания только на одной из сторон кинематографической техники становится обычным и, мне кажется, вредным увлечением. Утверждая новые возможности кинематографической техники, заботясь о выразительности новых средств кино, мы часто забываем то, что было достигнуто раньше. Вот почему разговор о кино будущего надо начинать с кино прошлого.

Когда впервые зазвучало с экрана человеческое слово, кино увлеклось этой новой силой и отодвинуло на второй план те замечательные достижения динамической изобразительной культуры, ритмического монтажа и композиции кадра, которыми оно с большой силой воздействовало на зрителя в немой период.

Молодая культура кинематографической выразительности не устояла перед многовековой театральной культурой слова. Потребуется еще много трудов и исканий, большие творческие дерзания, чтобы соединить динамическую выразительность кино со звуком. За десять лет существования звукового кино успехи в этой области весьма невелики.

Впереди — освоение новой кинематографической техники. Оно несет в себе большую опасность, если рассматривать каждый вид новой техники как нечто самостоятельное, а не как часть киноискусства будущего. Когда вышли первые цветные ленты, главное внимание было обращено на цвет. В первом стереоскопическом фильме внимание его авторов сосредоточено только на показе возможностей этого вида киноискусства. Новая техника не оказалась обогащенной накопленной уже кинематографической культурой. Как это ни парадоксально, но то, что сейчас показывается на стереоэкране, в известной мере производит впечатление старого кино. А наши цветные ленты выглядят менее современными, чем черно-белые фильмы.

Происходит это оттого, что первое знакомство с новой кинотехникой осуществляют люди, рассчитывающие на непосредственную техническую новизну, строя на ней всю свою работу, вместо того чтобы включить эту новую ноту в могучий аккорд средств кинематографической выразительности.

В итоге происходит не комплексное, а частичное решение задачи. Виноваты в этом отнюдь не энтузиасты изобретательской мысли. Виноваты в этом мастера советской кинематографии — они предпочитают выжидать, пока кто-нибудь не «обломает» новую технику. А «обламывают» ее люди недостаточно опытные, которые не всегда могут поднять ее до степени искусства. Выскажу еретическую мысль: как только кинематография обогащается новой техникой, она «впадает в детство». Происходит это от забвения предыдущего опыта.

Когда опыт этот не забывается, когда новой техникой начинают овладевать такие мастера, как Ф. Эрмлер, мы видим совершенно иные результаты. Его экспериментальная работа в цвете показывает, что одна и та же техника может быть и несовершенной и замечательной. Она замечательна тогда, когда ею пользуются для осуществления художественных задач. Техника та же, но культура ее использования другая. На Мосфильме заканчиваются съемки сказки Андерсена Свинопас. Режиссер А. Мачерет и оператор И. Гелейн создают новый вид цветного фильма, построенного умышленно условно в манере сказочных иллюстраций. Цвет взят мягкий и нежный, напоминающий акварель. Создание определенной художественной формы, соответствующей идейному содержанию, заставляет технику и управляющих ею людей итти по новому, более совершенному пути. Тогда техника становится ярким средством выразительности нового искусства, а не просто техническим аттракционом.

Освоение техники цветного кино — проблема еще более трудная, чем освоение звука в кинематографе. Звук в кино явился инструментом более совершенным и более тонким, чем в театре. Цвет — дело иное. Культура живописи огромна, но живопись статична. Динамические цветовые композиции впервые возникли в кино.

В прошлом известно много попыток создать беспредметные цветовые композиции для изображения музыки. О цветном звуке или музыкальном цвете говорят уже более века. Проблема соединения музыки и звуков с динамическим цветом — это большая тема для художественного мышления.

Звуковое, цветное, стереоскопическое кино — это эпохи в кинематографе. Но есть большая область, внешне менее эффектная, но в сущности не менее важная. Открытием крупного плана Д. Гриффит в свое время положил начало искусству монтажа. А крупный план потребовал новой съемочной техники, специальной режиссерской техники, особого освещения кадра и т. д.

Сейчас монтажное искусство стоит перед новыми перспективами. Мы говорим о динамическом экране. В первом стереоскопическом театре экран вертикальный. Здесь иначе выглядит человек, пейзаж, появляются новые возможности композиции кадра. Экран будущего кино не застынет в каких-либо определенных пропорциях — они будут изменяться в зависимости от творческих задач фильма, сцены, кадра.

Представьте себе, что фильм идет на экране привычных размеров. Но вот нужно перейти от камерных сцен к массовым, например показать линию наступающих войск. Экран расширяется, увеличивается в размере. Так

по мере увеличения массовости действия расширяется поле зрения.

Динамический экран — не просто новая техника. Это новая эпоха в области киномонтажа — монтажа в принципе более мощного и более смелого. Решить эту проблему технически не так уж сложно. Достаточно использовать машину оптической печати и устроить специальное приспособление меняющейся оптики на двух синхронно работающих проекционных аппаратах. Надо также применять очень простое устройство из шторок, закрывающих ту или иную часть экрана.

Частью проблемы стереоскопического звука является электроакустика. Сейчас звук неизменно возникает из репродукторов, стоящих за экраном. Если с экрана стреляет орудие и по логике вещей снаряд должен пролететь над головами зрителей и разорваться за их спинами, взрыв неизменно слышен из того места, откуда произведен выстрел. А ведь не так сложно оборудовать зрительный зал источниками звука, распределенными во всех стенах и потолке зала, не так сложно автоматизировать включение этих репродукторов. Для этого надо пробить соответствующий «паспорт» на перфорации пленки наподобие того, как это делается на негативе перед печатанием массового тиража копий.

Проблема стереозвука не может решаться в отрыве от развития электроакустики. Если стереоизображение отделяется от экрана и распространяется в пространстве зрительного зала, то и звук тоже должен следовать за изображением.

Мне довелось слышать подобные эксперименты в парижской студии «Гомон» и в лаборатории Стоковского (Нью-Йорк «Телефонная компания Белла»). Впечатление незабываемо, хотя с тех пор прошло свыше десяти лет. Кстати сказать, за границей я видел и эксперименты в области динамического экрана. Это было на премьере кар. тины Кинга Видора Мальчик Билли в голливудском кинотеатре Граумана и в Лондоне на просмотре фильма Александра Корда Четыре пера.

Мы, режиссеры, операторы, сценаристы, мало думаем о будущем кинематографии и выжидаем, что ее новую технику будет утверждать кто-то другой. Все мы невероятно консервативно относимся даже к той технике, с которой встречаемся в своей повседневной работе.

Происходит это потому, что мы зачастую просто не знаем этой техники. Между тем никак нельзя отделять технику своего мастерства от творчества.

Все ли режиссеры, например, знакомы с техникой комбинированных съемок, умеют пользоваться методами оптического совмещения, домакеток, дорисовок, рирпроекции, блуждающей маски, транспарантов и т. д.? Конечно, нет. А ведь умение свободно пользоваться всеми этими средствами кинотехники помогло бы нам скорее приблизиться к кино будущего. У нас же всей этой техникой, в особенности рирпроекцией, пользуются как выходом из трудного положения. О рирпроекции вспоминают тогда, если не успели отснять летнюю или зимнюю натуру. Комбинированными съемками режиссеры обычно пользуются скрепя сердце, относятся к ним не принципиально и не профессионально, считая их неизбежным злым спутником плохо сложившегося производственного положения. Игнорирование методов комбинированной съемки—признак профессиональной некультурности, отсталости, не только технического, но и творческого консерватизма.

К сожалению, освоением новых методов кинотехники занимаются главным образом начинающие творческие работники или люди, которым, как говорится, нечего терять.

Те творческие работники кинематографии, которые думают оставаться только наблюдателями новой техники, а не активными ее строителями, новаторами, те, кто думают, что без этой техники можно создавать высшую форму современного искусства, каким является искусство кино, допускают глубокую ошибку.

Только используя все возможности техники, только непрестанно и смело изобретая и экспериментируя, советская кинематография сможет выполнить исторические указания товарища Сталина о проникновении «в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино».

Машенька

Литературный сценарий

Е. Габрилович

Юг, весна. Приморский город. Вечер. В окна виден залитый огнями порт. Почтовое отделение. Оно расположено на втором этаже морвокзала. У трех небольших окошечек, находящихся друг подле друга, толпится народ. На одном из окошечек надпись — почта, на другом — прием телеграмм, на третьем — междугородный телефон.

Три девушки обслуживают эти окошки. Они работают усердно, быстро. Звон мелкой монеты, торопливая запись, короткие реплики. И время от времени слышен голос девушки, сидящей за междугородным коммутатором:

— Ростов. Ростов! Ростов, это — вы. Синельниково? Мне не нужно Синельниково. Ростов! Ростов!

Девушка, принимающая телеграммы, держит в руках перо и, отсчитывая слова, написанные на бланке, бормочет про себя текст телеграммы:

— «Отгружено сто тридцать тонн помидоров шестьдесят пять тонн капусты точка Жду денег гостинице Эльдорадо Осьмеркин»... Четыре рубля двадцать пять копеек. Получите квитанцию. Следующий... «Люблю, скучаю, целую». Рубль двадцать пять. Напишите обратный адрес. Следующий...

Рядом — у второго окошка — девушка, продающая марки и принимающая заказную корреспонденцию. Она бойко говорит:

— Семь марок по тридцать копеек, две марки по двадцать... Ваших тридцать рублей...

И она обращается к девушке, принимающей телеграммы:

— Машенька, разменяй тридцать рублей.

— Сейчас, Клава.

Три гудка. Звуки прощального вальса. Теплоход отходит от пристани. Огни освещенных иллюминаторов посреди бухты. Огни плывут, удаляются. Пристань пустеет.

Пусто и возле окошек — почта, телеграф, телефон.

Три девушки, которых мы уже знаем, попрежнему сидят за столами, подсчитывая деньги, проверяя квитанционные книжки.

Клава, орудуя костяшками счетов, рассказывает:

— И вот вчера... Поели мороженого... Идем к берегу... И вдруг... Девочки!.. Кодя берет меня под руку... Вера, ты слушаешь?

— Слушаю, — откликнулась Вера, хорошенькая девушка, работающая на междугородном коммутаторе, — Кодя берет тебя под руку...

— Ты слушай дальше, — волнуясь, говорит Клава.— Взял под руку и говорит: Клава!..

Она умолкла и, держа в руке карандаш, мечтательно уставилась в стену.

— Ну?.. — в один голос спросили Вера и Маша.

— Ну, и больше ничего не сказал, — грустно закончила Клава. — А потом опять заговорил про Балканский вопрос.

Все трое так и прыснули.

Вера сказала:

— Что это за мужчина, который вот уже пять месяцев только и говорит про вопросы, и больше ни о чем сказать не может!...

Клава обиделась.

— А что. Я люблю говорить о серьезном. Ты ведь знаешь мои установки: я за лирикой не гонюсь. Кодя очень хороший, только робкий...

— Робкий! — воскликнула Вера. — Так расшевели его, если он робкий. Скажи ему: Кодя, вы меня любите — я это вижу, так почему же вы ничего об этом не говорите.

— Так и сказать?

— Так и скажи.

Все трое одновременно застучали счетами.

Вдруг Маша откинулась на стуле:

— А я бы в жизни так не сказала.

Клава заметила:

— Ну, ты, профессор, молчи! Что ты понимаешь в мужчинах. Ты и на балах-то танцуешь с девчонками!

Но Маша настаивала:

— Ну, и что же. У человека могут быть разные интересы. Мне как-раз очень нравится, что Кодя такой серьезный.

Вера сказала:

— О, господи! Вот уж не завидую твоему будущему ухажору! Только и будете говорить про политику.

— Ну и будем! — рассердилась Маша.

— Прелестный флёрт... Убиться можно!

— Помолчи, Машка, — сказала Клава. — Вера права, ты в этом ничевошеньки не понимаешь...

Но Вера допытывалась у Маши:

— Нет, а все-таки, что бы ты сказала ему на клавином месте.

Маша оторвалась от счетов и задумалась.

— Я бы сказала... Я бы сказала...

Рев сирены. Гаснет электричество. В тусклом свете дежурной затемненной лампы видно, как Клава и Вера опускают деревянные шторы окошек. Маша быстро вынула из стола противогаз и, надевая его, на ходу крикнула:

— Девочки! Посетителей не выпускать до отбоя!

☆

Рев сирены не умолкает. Город во тьме. Только по небу, скрестясь, как шпаги, скользят лучи прожекторов. По безлюдной, мертвой улице проносится пожарная машина и исчезает за поворотом. Далекое гудение самолетов. Люди в противогазах проносят кого-то на носилках.

На перекрестке улиц стоит такси. Это — открытый газик, и шофер с интересом вглядывается в окружающую его сумятицу.

Вот, гудя, пролетают санитарные автомобили, вот прожектор поймал в свой конус самолет, и самолет кажется белой мухой, сверкающей в серо-голубом свете...

Три человека в противогазах — два рослых и один поменьше — возникают за спиной шофера. Тот, кто поменьше, трогает его за плечо. Ясный девичий голос провозглашает:

— Товарищ! Здесь полоса заражения. Вы — отравлены. На носилки!

Шофер даже вздрогнул от неожиданности. Отстранил человека в противогазе.

— Ладно, я уеду, — произнес он миролюбиво.

Но голос девушки командовал:

— Товарищ! Вы — отравлены. Судейкин. Возьмите его.

Судейкин с товарищем, два мускулистых парня, ни слова не говоря, сгребают шофера и кладут на носилки. Шофер протестует:

— Товарищи! Я ведь с машиной!

— Никто вашей машины не тронет!

Его несут. Шофер вздыхает, вынимает папиросу, закуривает и шутливо говорит:

— И что ж теперь со мной будет?

— Промоют тебя, как дитю! — мрачно откликается Судейкин.

Шофер испуганно приподнимается на носилках и садится, свесив длинные ноги.

— Да ладно вам, братцы, дурака-то валять! Послушайте, гражданка!..

— Судейкин! Лямки!—снова слышен девичий голос.

Шофер безнадежно машет рукой и вытягивается на носилках:

Ладно! Вяжите! Умер!

✲

Дежурный пункт Осоавиахима. Суета, оживление.

Судейкин с товарищем внесли носилки с шофером. Поставили на пол.

Девушка сухо обратилась к шоферу:

— Вставайте, товарищ!

И сняла противогаз — это была Маша. Она окликнула проходившую медсестру:

— Тетя Поля! Позовите врача!

— Сейчас!

Когда Маша снова повернулась лицом к носилкам, шофер все еще продолжал лежать. Она сказала немного удивленная:

— Что же вы лежите, товарищ! Слезайте! Нам носилки нужны.

Шофер покачал головой:

— Нет уж! Раз умер, так умер!

И он еще удобнее устроился на носилках.

Маша беспомощно огляделась. В этот момент к ней подошел врач. Она отрапортовала:

— Товарищ военврач! В зоне заражения подобран отравленный... Но вот он не хочет вставать...

— В обмывочную! — сказал врач.

И шофер вскочил, как ужаленный.

— Товарищ врач! Я шофер такси. У меня машина внизу. Я не могу тратить время на ерунду.

Маша строго сказала, взяв его за плечо:

— Это не ерунда, а боевая тревога, товарищ!..

Шофер покосился на нее, вздохнул, отошел, сел и закурил папиросу.

— Здесь, товарищ, курить нельзя! — строго заметила Маша.

Он в сердцах бросил папиросу и придавил ее ногой.

✲

Отбой тревоги. Вспыхивают огни. Городские часы показывают половину первого. По пустынной улице, освещенной фонарями, бежит Маша в своем обычном костюме.

Вот она подбегает к конечной станции загородного трамвая — небольшой павильон, поворотный, рельсовый круг. В павильоне темно. Каменный пол подметает уборщик.

— Трамвай на Золотой берег ушел?

— Ушел, — отвечает уборщик и мочит метлу в ведре.

— Последний?

— Последний.

Маша растерянно отошла.

Безлюдная площадь. Вдали виднеются светящиеся флажки такси. Вынув из довольно потрепанной сумочки кошелек, Маша пересчитала деньги — девять рублей. Зажав деньги в кулак, она нерешительно подошла к такси. Спросила:

— На Золотой берег поедете?

— Садитесь.

Маша потянула за ручку дверцы. Ручка, не плотно прикрепленная, осталась у нее в кулаке. Маша испуганно поглядела на шофера. Он, казалось, ничего не видел. Тогда, торопясь, Маша приладила ручку на место и, опасливо косясь на шофера, отошла. Шофер окликнул ее:

— Что же вы, гражданка, я включил счетчик.

Она вернулась, осторожно отворила дверцу, уселась. Поехали. Машина была открытая, и ветер сразу рванул навстречу. Защелкал счетчик. В короткое время перевало за три рубля. Шофер обернулся:

— Вам до самого Золотого берега?

Это был тот самый шофер, которого она привела в приемный покой Осоавиахима.

— А! Это вы! — сказал шофер.

—Я... — растерянно произнесла Маша.

Он сказал строго:

— А вам известно, что ночью и за городом — двойной тариф.

Маша покосилась на счетчик:

— Хорошо...

И еще раз пересчитала зажатые в кулаке деньги.

А счетчик щелкал и щелкал. В довершение всего, шофер, выехав за город, дал полный газ. Цифры на счетчике словно осатанели... Четыре рубля... Пять рублей...

Маша не выдержала:

— Скажите, товарищ, нельзя ли как-нибудь... не так быстро. А то этот счетчик...

— Разве это быстро,—ответил шофер, усмехнувшись,— вот сейчас будет быстро.

Полная скорость. Пять рублей пятьдесят копеек, шесть рублей.

— Товарищ!—жалобно сказала Маша, которую кидало из стороны в сторону. — Я не могу так ехать.

— А я не могу иначе. Я и так из-за вас пять часов потерял.

— Какой вы странный, товарищ!—воскликнула Маша, уцепившись за борт машины. — Причем же тут я. Международное положение такое, что всем нам нужно быть...

— Спасибо,—сухо сказал шофер.—Газеты я читаю по утрам, а сейчас — ночь.

Семь рублей, восемь рублей...

— И, кстати, — сказал шофер. — Если говорить серьезно: будет война, нам придется воевать. А вы будете дома сидеть. Ясно.

— Остановитесь!—не своим голосом закричала Маша.

Резкое торможение.

На счетчике появилась цифра: д е в я т ь.

— В чем дело? — спросил шофер.

— Я слезаю.

Она вылезла из машины и передала шоферу деньги, смятые в комочек.

Поле. Темно.

— До Золотого берега еще шесть километров,—сказал шофер. — Вы что — обиделись на меня?

— Нет.

— Так в чем же дело?

— У меня больше нет денег...

— Так, — сказал шофер.

Маша пошла по дороге. Шофер смотрел ей вслед. Потом тронул ногой педаль, догнал ее и поехал рядом.

— Как же вы пойдете одна. Не боитесь?

Она ответила нерешительно:

— Нет... не боюсь...

— Боитесь!—сказал шофер.—Эх, чорт! У меня тоже нет денег, а то бы я довез...

Помолчали. Он попрежнему ехал за ней.

— Как же все-таки быть,—сказал он.—Может, у вас есть в городе где переночевать.

Она задумалась.

— Я могу переночевать у Клавы.

— У Клавы, так у Клавы! Садитесь!

— Большое спасибо!

И снова они поехали, на сей раз в обратном направлении.

Поля, глинобитные здания, одинокие огоньки, ветер. Пронесся встречный автомобиль, ослепил фарами и исчез в темноте.

Они сидели рядом.

Шофер посмотрел на Машу и сказал:

— Дома у вас не забеспокоятся, что вы не вернулись?

— Нет, я живу одна.

— На Золотом берегу. Скучно ведь. А?..

— Почему,—ответила Маша. Она успокоилась и говорила охотно.—Нет. Я здесь всю жизнь живу. С детства. Днем работаю, по вечерам учусь.

— Где учитесь?

— На фельдшерских курсах.

— А работаете?

— Работаю на почте. Там и Клава как раз работает. Клава и Вера.

— Подружки?

— Подружки. Клава очень серьезная девочка. А Вера красивая.

— А вы?

Маша подумала и сказала:

— А я — никакая.

Оба засмеялись. Он сказал:

— Вас как же зовут?

— Маша.

— А я — Алеша. Соловьев. Давайте знакомиться.

Пожали друг другу руки. Помолчали. Алеша спросил:

— В кино ходите?

— Хожу.

— С кавалерами ходите.

— Да что вы!—от всей души запротестовала Маша.— У меня нет кавалеров. Я и говорить-то с ними не знаю о чем. Вот недавно пошла с одним своим однокурсником в театр и весь вечер промолчала. Так неприятно...

Оба прыснули. Она спросила:

— А вы давно в нашем городе?

— Первый год. Я нездешний.

Теперь они ехали уже не так быстро, слышен был шум моря. Ночь, звезды. Ветер утих. Оба молчали, задумавшись.

— Звезда упала,—сказала Маша. — Смотрите, какие звезды у нас.

— Это верно. Звезды у вас здоровенные! Вон Марс какой!

— Где?

— Вон... Он в два раза меньше земли и находится на расстоянии 56 миллионов километров.

Маша искренно изумилась.

— 56 миллионов километров!

— Да. И может быть там живут люди... А это — Сатурн. Там зима, холод, никакой жизни нет.

Маша поежилась.

— Никакой-никакой... Это — жутко!

— Жутко, не жутко, но, конечно, противно! А это — Андромеды...

— Откуда вы все это знаете?

— Я книги читаю,—сказал Алеша.—Я ведь в техникуме учусь, инженером буду.

— А я мало читаю,—сказала Маша огорченно.—Не успеваю. Я вот и Ленина только-только начала. А Маркса совсем не читала. Вы Маркса читали?

— Читал.

— Ну и как?

— Любопытно.

— Да!.. Я вот пробовала читать и ничего не поняла. Краткий курс понимаю, Ленина понимаю, а Маркса — трудно...

— Пустяки, — сказал он, — дело привычки!

Маша с любопытством посмотрела на Алешу.

— Скажите, а как вы решили инженером быть. Сразу решили?

— Нет, не сразу.

— А я сразу. Я доктором буду.

— Ну, сразу—это чепуха!—воскликнул Алеша горячо. Сразу нельзя решить! Вот — я. Кем я только ни мечтал быть! И путешественником, и водолазом, и в стратосферу хотел летать. Историком хотел быть. Раскопки — разве это не интересно?

— Очень интересно,—сказала Маша. Она слушала с большим вниманием.

— Конечно!.. Я даже одно время поэтом хотел стать. Но потом плюнул. В общем — это чепуха! Это легко... Вы стихи никогда не сочиняли?

— Я не умею,—откликнулась Маша, несколько ошарашенная.

— Уметь тут нечего... Надо сесть и написать...

Они замолчали. Пригороды кончились. Машина скользила мимо спящих домов, закрытых магазинов.

Маша спросила:

— А как же все-таки вы решили стать инженером.

— Инженером — самое интересное!—воскликнул Алеша. — Тут еще чорт-те что можно выдумать! Вот ракету! Почему до сих пор не выдумали межпланетную ракету?

Она недоуменно пожала плечами.

— Надо выдумать!—сказал Алеша. — Надо ракету выдумать! Я конструктором буду! Надо еще многое выдумать!

Они выехали на площадь, где Маша села в такси... Машина остановилась. Маша посмотрела вокруг, словно очнувшись, и произнесла задумчиво, как бы отвечая на свои мысли:

— Это правда... Да, это правда!

Она вылезла из машины и сказала!

— Ну, я пошла. Спасибо. Прощайте.

Он взял ее за руку:

— Погодите. Давайте еще поговорим.

— О чем?

Продолжая держать ее за руку, он ответил:

— О чем хотите.

— Ну, о чем?

Она робко посмотрела на него. Они стояли друг против друга. Она была маленькая, в пушистом беретике, с милыми, чуть косящими глазами. Он вдруг сказал:

— Хотите, я вам свои стихи почитаю?

— Почитайте.

— Какие? Веселые или грустные?..

Она подумала и сказала:

— Сначала — грустные.

— Ладно.

И он прочел:

«Осень, дождь идет и тихо все кругом,
Листья падают, кружатся под дождем,
Вдалеке блеск моря голубой,
Серые туманы вьются надо мной».

— Здорово? — спросил Алеша.

Маша сказала от всего сердца:

— Очень хорошие стихи.

И он продолжал:

«Девушка стоит и ждет на берегу.
К девушке любовь и нежность сберегу...».

— Такси! Свободен?—раздался чей-то ликующий голос.

К ним подбежал пассажир, очень обрадованный, что нашел машину. И, влезая, он радостно тараторил:

— Вот повезло! А то ни автобусов, ни трамваев, ни такси. Прямо хоть на бульваре ночуй...

Алеша сердито нажал стартер и включил счетчик. Повернулся к Маше:

— Маша, что же мы,—сказал он грустно. — Так больше никогда и не увидимся?

Она пролепетала:

— Не знаю.

— Вот что,—сказал он,—в субботу будьте здесь, под часами, в половине восьмого... Я возьму два билета в театр... — Машина уже тронулась, и он крикнул: — Только, чур, не опаздывать!

Потом, повернувшись к пассажиру, спросил:

— Куда?

— На Золотой берег!

Алеша в гневе сплюнул на мостовую.

— Тьфу, чорт побери!

Маша осталась одна. Она пошла, потом остановилась, обернулась и стояла так, глядя вслед исчезнувшей машине. Вид у нее был немножко растерянный и удивленный.

✲

Черная табличка, на которой мелом написано: «Суббота, 12 мая. Теплоход «Аджария». Отход 15 часов 30 минут».

Грохот подъемных кранов. У стенки набережной большой теплоход. Идет погрузка и выгрузка. Непрерывной вереницей движутся люди по сходням, рявкают грузовики. Вальсы и марши доносятся из радиорупоров.

В почтовом отделении морвокзала, как обычно в часы стоянки теплохода, огромное количество народа. Возле обоих окошек — Клавы и Маши — люди. Слышится голос Веры, непрерывно и монотонно вызывающей самые различные города:

— Туапсе! Туапсе! Катя, ты? Наконец-то! Чем вы там занимаетесь? Десять минут кричу, прямо кошмар какой-то.

И она обращается к ожидающим:

— Кто просит Туапсе? Кабина № 3!

И снова:

— Одесса! Одесса! Одесса! Жора! Вы, Жора? Дайте кондитерскую фабрику... Нет, не вы мне нужны, а фабрика! Остряк-самоучка!

У Маши уйма работы. Склонившись над столом, она читает телеграммы, пересчитывает деньги, пишет квитанции.

— Москва Наркомат среднего машиностроения Сидорову Апрельский план выполнен восемьдесят три процента Завод «Красный маяк». 12 слов.

Пишет квитанцию и говорит с упреком гражданину, подавшему телеграмму:

— Опять восемьдесят три! Когда же сто-то будет? Дядя Ваня! Что там только ваши комсомольцы смотрят! Эх, «Маяк», «Маяк!»

Ставит штемпель, выдает квитанцию. Прежде чем принять следующую телеграмму, бросает тревожный взгляд на часы. Три часа. Клава ловит ее взгляд и переглядывается с Верой. Обе улыбаются. Маша не замечает ничего и берет следующую телеграмму.

— «Сегодня выполнили план добычи руды сто пять процентов точка Шлите тросы Ефимчук». Четыре рубля двадцать пять копеек. Ваших десять.

Получает деньги, выдает квитанцию и снова невольно быстро смотрит на часы. Три часа три минуты.

Девушки опять перехватили ее взгляд, прыснули. Вера многозначительно сказала:

— С нашей Машей творится нечто!

Клава строго добавила:

— Машка, до половины восьмого еще масса времени. Не смотри каждую секунду на часы.

— Вот уж ни капельки не смотрю на часы,—сказала Маша.

Следующая телеграмма гласила:

— «Поздравляем победой счетом два ноль точка Подбит Саломохин точка Настроение бодрое». Три рубля двадцать пять копеек...

Маша получила деньги, хотела, было, взглянуть на часы, спохватившись, посмотрела на девушек и, только убедившись, что они заняты, украдкой взглянула на циферблат.

Стрелка как бы застыла на месте.

Часы показывали три часа шесть минут.

Наплыв — на часах без четверти шесть. У телеграфного окошка — громадная очередь. Масса рук тянется к Маше. Торопливая, лихорадочная работа:

«Указанию наркома отгрузили восемь цистерн...».

Теперь уже Клава посмотрела на часы. Без десяти шесть.

Маша продолжала работать. Следующая телеграмма:

«Выезжаю сегодня курьерским...»

Клава и Вера посмотрели на часы.

Десять минут седьмого.

«Шлите тару отгрузим двадцать тонн рыбы условленному ассортименту...»

А в окошко уже просовывались руки с новыми телеграммами.

✲

Наплыв. Руки Клавы закалывали машин воротничок.

Это уже была комната Маши. Все носило здесь следы поспешных сборов: комод был раскрыт, на кровати валялись платья, чулки. Посереди комнаты стояла Маша. Клава, ползая на коленях, подкалывала и подшивала на ней платье. Вера сидела на кровати и, спеша, штопала чулок, время от времени надкусывая нитку. Она говорила:

— Ты в этих делах абсолютная дура. Будь осторожна — я тебе говорю.

— Почему дура? — ответила Маша. — Это умный, начитанный парень... Будущий выдающийся инженер... Ох, девочки, если бы вы слышали, какие он мне стихи читал!..

— Нет, ты, Верка, послушай! — воскликнула Клава,

елозя по полу. — Он ей, оказывается, и стихи читал! Вот так наша тихоня!

— Батюшки! — вскрикнула Маша, — без двадцати семь... Девочки, я опаздываю!

— Не опоздаешь!.. Возьми свои нервы в руки, — сказала Вера.

Клава еще торопливей заработала иголкой, ползая за Машей по комнате. Маша подбежала к зеркалу, поправила волосы, попробовала припудрить нос, затем быстро стерла пудру ладонью.

— Девочки, — сказала она, — а вы знаете, сколько километров до Марса? 56 миллионов.

Вера недоверчиво посмотрела на нее.

— Это он тебе сказал?

— Он.

— Не верь!

— Господи! — сказала Маша. — Семь часов! Честное слово, я уже опоздала! Скорее, скорее!

— Ничего, — сказала Вера. — Пусть подождет. Никогда не нужно первой приходить на свидание. Чулки готовы, надевай, только будь осторожна: это мои лучшие выходные чулки.

— Пройдись, — сказала Клава. — Подожди. Вот тебе моя сумочка. Только не махай ею, а то замок слаб. Иди!

Маша прошлась по комнате.

— Красота! — сказала Клава и умилилась. — Я всегда говорила, что она у нас просто хорошенькая...

— Батюшки! — в ужасе воскликнула Маша, — уже десять минут восьмого!

Уличные часы показывали половину восьмого.

К театру шли люди, кто-то задержался, докуривая, кто-то встретил знакомого. Прозвучал звонок. У подъезда толкались, курильщики торопливо бросали папиросы.

Маша стояла у часов, беспокойно поглядывая по сторонам. И вот уже все стихло, подъезд театра опустел, старик-сторож старательно поливал из чайника каменные плиты тротуара. Никого не было вокруг, только одна Маша попрежнему ждала у часов.

Часы показывали половину девятого, потом — девять... Маша одиноко возвращалась домой. Звенел пустой, вечерний трамвай.

На следующее утро, около табельной доски телеграфа встретились, как всегда, Маша, Клава и Вера. Подруги забросали ее вопросами:

— Ну, как? Машка, рассказывай!..

— Как было?

— О чем вы говорили?

— Ты не опоздала?

Они поднимались по лестнице и Маша говорила:

— Нет, не опоздала. Вот тебе, Верочка, твои чулки... Спасибо большое! Клава — вот твоя сумка.

— Да расскажи же толком, — волновались подруги, — все по порядку...

— Что же рассказывать, — сказала Маша, — было очень весело.

— Как спектакль?

— Вам понравилось?

— Понравилось...

— А что вы делали после театра? — спросила Клава.

— Мы гуляли.

— А потом, — допытывалась Вера.

— А потом... А потом танцевали на поплавке.

— Верка! Ты слышишь, они танцовали на поплавке. Вот так Машка! — воскликнула Клава.

И за девушками захлопнулась дверь почты.

*

Надпись: ПРОШЛА НЕДЕЛЯ, МОЖЕТ БЫТЬ — ДВЕ, АЛЕША ИСЧЕЗ И БОЛЬШЕ НЕ ПОЯВЛЯЛСЯ, ЖИЗНЬ МАШИ ПОТЕКЛА ПО-СТАРОМУ.

— Хирургические повязки, применяемые при ранениях, — сказала Маша, — делятся на такие: на покрывающие... потом на давящие... потом на вытягивающие и неподвижные.

— Так, — констатировал преподаватель. Он был в форме военврача. — Теперь расскажите нам, когда применяются неподвижные повязки.

Действие происходило в небольшом классе фельдшерских курсов, где на стенах висели изображения костей и черепов.

Маша отвечала урок:

— Неподвижные повязки, — вспоминая, повторила Маша. — Неподвижные повязки применяются при операциях на костях...

— Так. А когда применяются...

Прозвучал звонок. Маленькое буфетное помещение курсов наполнилось весело гомонящей толпой учащихся. Маша, отходя от буфетной стойки, наскоро ела простоквашу.

К ней быстрыми шагами подошел долговязый парень в синей спецовке.

— Маша! Здравствуйте! Вы не знаете, где Клава?

Маша очень удивилась.

— Кодя! Как вы сюда попали?

Кодя в отчаянии взмахнул своими длинными руками:

— Клаву ищу.

— Что случилось?

— Опять поругались! — он бурно зажестикулировал. — Ну, посудите: я для Клавы готов на все, а она придирается. Вот пристала, что я не люблю искусство. А я уж, кажется, так люблю искусство, да вот вчера, как на грех, в кинотеатре заснул.

— Чудаки! — засмеялась Маша. — Не знаю, где ваша Клава.

Кодя снова махнул руками и быстро пошел к дверям. Маша догнала его в коридоре. Взяла под руку.

— Кодя, — сказала она тихо и смущенно. — Кстати... я давно вас хотела спросить... Вы ведь, кажется, в таксомоторном парке работаете.

— Да...

— Скажите, Кодя, — спросила Маша, глядя в сторону. — У вас не работает такой Алексей Соловьев.

— Работает... Послушайте, Маша, Клава была сегодня веселая?

— Веселая.

— Это ужасно! — воскликнул долговязый Кодя.

Он ринулся к двери. Маша окликнула его:

— Кодя!

Подошла к нему и тихо сказала:

— Только не рассказывайте никому. И Клаве тоже.

— А что такое? — ничего не понимая, переспросил Кодя.

Маша сказала, мучительно стесняясь:

— Где я могу повидать Алешу? Он мне очень нужен.

— Какого Алешу? Соловьева? — удивился Кодя. — Да он, кажется, болен. Вот уже два дня.

— Болен?

— Кажется, да. Ну, прощайте.

И бросился к выходу.

✲

Большой гараж с навесами. Много машин, среди них пыльные автобусы, только что вернувшиеся из дальних рейсов. Гудки. То и дело въезжают и выезжают машины. Лужи. Здесь прямо из шлангов смывают дорожную пыль и грязь. И тут производится ремонт «на-ходу»: сменяют камеры, копошатся в моторах. Из-под машин вылезают грязные, в масле, люди.

Маша вошла сюда и остановилась в нерешительности.

— Вам кого? — спросили у нее.

— Могу ли я повидать товарища Соловьева.

— Какого вам Соловьева? Шофера?

— Да.

— Он в общежитии, — сказал немолодой уже, поросший щетиной слесарь и махнул головой в сторону каменного здания в глубине двора.

Она двинулась дальше.

— Только он болен, — остановил ее слесарь. — Лежит.

— Знаю.

— Ну, если знаете.., Петька! — позвал он кого-то.

— Я, дядя Вася! — возник из-под машины мальчуган лет двенадцати.

— Проводи гражданку к Соловьеву. Ну-ка!

Петька посмотрел на нее:

— Пойдемте...

И они пошли, пробираясь между машинами, мимо работающих шоферов и слесарей, переступая через лужи.

Некоторое время они шли молча, на них смотрели с удивлением и любопытством, и Маша смущалась все больше и больше.

Кто-то сказал:

— Гляди! Петька с барышней!

Хохот.

Петька подмигнул Маше и одобрительно сказал:

— Все шутят! Мы, шоферы, веселый народ! Осторожно, тут ступенька поломаная...

Они вошли в здание. На лестнице, на верхней площадке слышался горячий разговор:

— В профилактику надо чаще ставить! Разве мыслимо при нашей езде раз в десять дней — профилактика!

— А вы ездите аккуратней! А то приедете, свалите машину, лишь бы как..

Когда Маша с Петей поровнялись, спорящие смолкли, недоуменно посмотрели на Машу:

— К кому это?

— К Соловьеву, — сказал Петя.

— Он же болен.

— Знаем, что болен, — солидно сказал Петя и добавил, обращаясь к Маше:

— Ну, тут вы одна дойдете. Прямо наверх, по коридору налево первая дверь направо...

И Маша пошла одна.

Коридор был довольно темный, дверей было не мало. Маша робко приоткрыла одну из них. Это была общая умывальная. Несколько человек мылось. И кто-то сразу закричал:

— Гражданочка! Сюда нельзя! Здесь мужчины раздетые!

Маша быстро захлопнула дверь и торопливо отошла.

Следующую дверь она открывала с опаской. Это и было общежитие. Кроватей пятнадцать находилось в комнате, посреди стоял стол. За столом сидело несколько человек: одни закусывали, другие играли в шахматы. Кто-то курил, стоя у раскрытой форточки.

Когда Маша появилась в дверях, все молча и вопросительно уставились на нее. Маша немного растерялась, сделала шаг, остановилась и, внезапно увидев Алешу, лежавшего в дальнем углу, быстро пошла к нему.

Около постели Алеши стоял стул, на котором были расположены баночки с лекарствами, тарелка с киселем, стакан воды, аккуратно прикрытый блюдцем.

Маша, чуть наклонившись над постелью, пролепетала:

— Здравствуйте, Алеша!

— Тшш! — сказал рослый парень, сидевший рядом на койке. — Он спит. Вы что хотите?

Маша сказала:

— Я вот к нему пришла...

— Он болен, — сказал парень.

— А что с ним? Может, ему чем-нибудь помочь.

— Чем же вы ему поможете? Врач был, сказал вечером в больницу возьмет.

Маша смутилась.

Шофер с нагловатым рябым лицом, по имени Муряга, сидевший за столом и закусывавший, грубо сказал:

— Вы бы шли, гражданка! Вот выздоровеет, тогда и ходите!

Шофер Ваня, сидевший на койке, желая смягчить грубость Муряги, добавил:

— Вы не волнуйтесь. Мы тут за ним смотрим.

— Как же вы, товарищи, смотрите, — изумилась Маша, оглядывая комнату, — вот и курите тут... И шумно...

— А вы кто ему будете? — спросил кто-то.

— Я... Мы друзья с Алешей...

— Что-то он нам про такого друга не говорил, — сказал Муряга, подмигнул товарищам и засмеялся.

Маша торопливо сказала:

— Нет, правда, правда...

В этот момент Алеша зашевелился, заметался, начал что-то бормотать, выкрикивать. Можно было только разобрать:

— Орехов, орехов ты мне принес? Зачем так много орехов!

Маша бросилась к постели, она увидела худое, небритое лицо Алеши, запекшиеся губы. И сразу поняв, что положение его действительно серьезное, она заговорила в страхе, то наклоняясь к Алеше, то обращаясь к людям, сидевшим за столом.

— Алеша! Алеша! Ему очень плохо, товарищи!.. Алеша! Нельзя его тут оставлять! Он бредит... Его надо в больницу или в отдельное помещение.., Алеша! Алеша... Боже мой, как он похудел!

Все молчали, подавленные.

Кто-то сказал:

— Правильно гражданка говорит. Нельзя ему тут лежать... Вот бредить стал.

— Вася! Сбегай-ка к коменданту. Нет ли отдельной комнаты.

И Вася выбежал в коридор.

✲

Отдельная комната. Прибрано. Горит лампа. На чистой кровати лежит Алеша. Доктор закончил осмотр и складывал стетоскоп.

В дверях молча и выжидающие стояли шоферы.

— Так, — произнес доктор, — типичная пневмония. Воспаление легких.

Он встал.

Маша спросила:

— Что ж, его, доктор, в больницу?

Доктор отвернулся и ответил, не глядя на Машу:

— От вас, как от жены, я не имею права скрывать: положение серьезное... Сможете вы тут создать ему настоящий уход?

— А что ж, — сказал старый слесарь по имени дядя Вася, — он тут не один. Разве тут людей нет?

Маша посмотрела на дядю Васю и с готовностью добавила:

— Конечно, доктор. Мы постараемся.

— Тогда лучше пока не будем перевозить, — сказал доктор. — Поставьте банки на грудь и на спину. Потом обязательно компресс...

✲

Видимо, прошло уже некоторое время после ухода доктора. Алеша полусидел на кровати, поддерживаемый товарищами. Он попрежнему находился в бессознательном состоянии. Компресс был уже положен, и Маша накладывала бинт уверенными и ловкими движениями.

— Товарищ, вот вы, — говорила она, — будьте добры, подержите клеенку. А вы, — обращалась она уже к другому, — разорвите бинт, вот так, да, вот так... Дядя Вася, пожалуйста, отодвиньте таз с водой. Спасибо...

И все молча и торопливо выполняли ее распоряжения. Она кончила бинтовать, и они начали бережно опускать Алешу на подушку.

Дядя Вася произнес:

— Ловко вы все это делаете. Прямо — спец.

— Я ведь на фельдшера учусь, — улыбнулась ему Маша.

— На фельдшера? — удивился дядя Вася. — Как же это Алешка нам ничего про вас не сказал. Давно вы с ним дружите?

— Да вот... да... — сказала она.

В этот момент Алеша беспокойно задвигался, открыл глаза и посмотрел на Машу. Она подошла к нему, и все вокруг совершенно стихли.

Он долго, неподвижно смотрел на нее. Она приветливо улыбнулась и проговорила:

— Здравствуйте, Алеша.

Он продолжал неподвижно на нее смотреть.

Вдруг он спросил:

— Это кто?

Маша пролепетала:

— Это — я...

Он опять долго смотрел на нее. Она поспешно сказала:

— Это я — Маша...

— Какая Маша?

Все переглянулись, не зная, что подумать.

Маша заторопилась:

— Ну, это я... Маша... Помните...

Он смотрел на нее даже чуть испуганно, ничего не понимая.

— Ну, как же, Алеша! — торопилась она. — Помните тот вечер... Мы с вами ехали... Вы мне еще про звезды рассказывали.

— Какие звезды? — спросил Алеша и недоуменно осмотрел окружающих. Все зашевелились, испытывая внутреннюю неловкость. А дядя Вася просто вышел из комнаты.

Маша смущенно, чуть не плача, повторяла:

— Ну, как же... Вы мне еще стихи читали... Потом, в театр пригласили...

— В какой театр?

— Меня зовут Маша, — уже сквозь слезы говорила она. — Я даже помню ваши стихи... «Девушка стоит на берегу»...

— А-а! — сказал он и приподнялся. — Маша. Да, да, да!

И спросил удивленно:

— Маша! Откуда вы? Как вы сюда попали?..

Она радостно ответила:

— Я пришла.

— Давно?

— Давно.

Он пошевелился.

— Ох, худо мне, Маша, худо мне! Вы не уйдете?

— Нет, не уйду.

— Не уходите, Маша, слышите, — попросил он.

— Я не уйду, не уйду!

Он закрыл глаза, затих.

Маша некоторое время смотрела на него, потом обвела всех глазами и сказала робко, сконфуженно и даже немного виновато:

— Я, пожалуй, тут, правда, пока останусь.

И сняла берет.

✲

Глубокая ночь. Свет лампы, прикрытой платком. В этом мутном сумраке видна Маша, сидящая у постели Алеши. Он спит. Наверное, она сидит так давно. Примостившись к маленькому столику, она штудирует какую-то объемистую книгу и делает выписки в клеенчатую тетрадь, шепча при этом:

«Изучение соединений костей между собой составляет тот отдел анатомии, который называется синдесмологией...»

И она снова, повторяя, шептала эту фразу.

Раздался тихий стук. Маша на цыпочках подошла, приоткрыла дверь. В коридоре стояло несколько шоферов. Разговор велся шопотом:

— Здравствуйте, Маша! Как дела?

— Ничего...

— Может что-нибудь нужно?

— Нет, спасибо.

— Может сменить вас?

— Нет, нет, ничего... Спокойной ночи.

Она тихо закрыла дверь, вернулась к столу, взялась за книгу.

Алеша открыл глаза. Он некоторое время следит за Машей, потом тихо позвал:

— Маша...

Она наклонилась к нему. Он сказал:

— А ты все сидишь. Ты ж, наверное, устала... Маша. Сколько дней ты все так сидишь и сидишь... Много дней...

— Много.

— Ты поспи, Маша.

— Я поспала.

— Поспи, поспи...

Он закрыл глаза, и она опять зашептала:

«Синдесмологией называется тот отдел анатомии, который...»

— Маша!

Она встрепенулась. Он опять смотрел на нее.

— Маша, ты знаешь что...

— Что?

— Я тебе все наврал...

— Что наврал?

— Все. Никакой я не студент. И в техникуме не учусь. Я просто шофер, езжу на газике. Ты слышишь меня.

— Слышу.

— И ничего я такого особенного не читал. И Маркса я не читал... Собирался держать экзамены да все откладывал, откладывал...

— Я знаю.

— Откуда?

— Мне рассказали...

Он отвернулся к стене, помолчал и сказал:

— Маша, ты теперь уйдешь?

— Я не уйду, Алеша.

Он сказал:

— Не уходи, Маша. Мне очень хорошо с тобой. Мне даже болеть легко, когда ты тут... Ты не уходи.

— Я не уйду.

Он снова закрыл глаза. Она попыталась читать, но потом положила книгу на стол и задумалась.

☆

Снова почтовое отделение. Ясный солнечный день. Пустынно на пристани, теплоходов нет. Нет посетителей и на почте.

Обеденный перерыв. Вера, Клава и Маша сидят каждая за своим столом и завтракают.

— Вера! — говорила Клава, вынимая из портфеля кулек. — Мне вчера Кодя подарил шоколадные конфеты Возьми!

— Мерси!..

Клава повернулась к Маше:

— Маша! Лови конфету!

И вдруг увидела, что Маша спала, положив голову на руки.

— Маша!

Маша не откликалась.

— Маша!

Маша встрепенулась, удивленно посмотрела на Клаву. Клава сказала:

— Ну, знаешь, милая, это уже просто чорт знает что. Кончится это когда-нибудь или нет?..

— Что кончится, Клавочка? — спросила Маша.

— Нет, ты посмотри, посмотри на нее, Вера! — все больше и больше горячилась Клава. — Этому просто нет названия!

— Чему нет названия? — удивлялась Маша.

— Твоему поведению. Что с тобой творится: ты же с ног валишься — худая, измученная, невыспавшаяся.

— Сейчас съем конфету и потолстею, — смеясь сказала Маша.

— Не паясничай! — прикрикнула Клава. — Ты знаешь мои установки: я допускаю, что можно увлечься товарищем, даже допустим, влюбиться, но нельзя же забыть обо всем на свете.

— Чудная ты, Клавка, — сказала Маша. — Ну, что же тут дурного. Человек был при смерти, я его выходила... Что тут дурного?..

— Это и есть твой инженер, о котором ты говорила, — спросила язвительно Вера.

— Да, это он.

— Поздравляю, — сказала Вера. — Он такой же инженер, как ты балерина.

— Погоди, Вера, — недовольно перебила Клава. — Подумать только! Такая хорошая девушка, сознательный человек, комсомолка!..

— Клавочка! Девочки! — сказала Маша. — Я прошу вас — не надо со мной об этом говорить.. Это все совсем не так просто... Ну, не нужно...

— Ты, что же — живешь с ним? — спросила Вера.

— Не говори ерунды! — вспылила Маша. — Вечно ты...

Она не договорила, у нее дрогнул голос, она умолкла. Тогда Клава вдруг сорвалась с места, едва не плача, подбежала к Маше и взяла ее руки.

— Маша! Машенька! Почему же ты нам слова не скажешь. Мы ведь тебе не враги. У нас сердце болит за тебя... Почему ты от нас скрываешь, мучаешься одна?

— Мучаюсь? — спросила Маша и с удивлением посмотрела на Клаву. — Кто тебе сказал, что я мучаюсь...

И, волнуясь, она подыскивала слова, которые смогли бы выразить ее состояние:

— Я совсем не мучаюсь.. Клавочка... Я не умею сказать... Но мне сейчас так хорошо... Так хорошо... Как никогда!

— Вы, может, любите друг друга? — уже тихо, крепко обняв ее, спросила Клава.

Маша задумалась, потом вдруг губы ее смешно, по-детски растянулись в улыбку и она сказала:

— Знаешь, Клавка... Кажется — да...

Клава сжала Машу в объятиях и целовала ее, и обе они весело и счастливо смеялись.

☆

По лестнице общежития шла Маша, оживленная и веселая. Она несла на чердак таз с грудой мокрого белья. Навстречу ей попадались шоферы, приветливо с ней здоровались, окликали — все ее здесь хорошо знали, привыкли к ней.

— Здорово, фельдшер! Ну, как дела?

— Хорошо! — весело ответила Маша. — А вы, Митрофан Иваныч, как?

— Крутимся помаленьку.

— А ремонт как?

— Как обещали, товарищ начальник.

— Ну, смотрите! — притворно строго сказала Маша.

Оба засмеялись, и Маша пошла дальше.

Навстречу ей шел дядя Вася в замасленной спецовке. Маша радостно его приветствовала:

— Дядя Вася, вот хорошо, что вас встретила. Могу вам долг отдать.

— Да будет вам, Маша, — отмахнулся тот. — Чего спешить: Лешка поправится, сам отдаст...

— Нет, нет, — заторопилась Маша, и поставила таз на пол. — Это не лешин долг, а мой...

— Знаем мы, чей этот долг!.. Все гостинцы носите... апельсины! Избалуете парня!

— Да он же больной, дядя Вася... — улыбнулась Маша и передала деньги.

— Ну, гляди!

Дядя Вася взял деньги и, пересчитывая их, пошел по коридору.

Поровнявшись с полуоткрытой алешиной дверью, он заглянул в нее. Алеша сидел на кровати, под спину его были подложены подушки.

— Здорово! — приветствовал его дядя Вася. — Жив?..

— Теперь — жив...

Дядя Вася вошел и сел на стул.

— Значит, все-таки выходила тебя Маша...

— Выходила, — улыбаясь, отвечал Алеша.

— Так-с, — сказал дядя Вася. — Ну, а когда свадьба?

— Свадьба? — удивился Алеша.

— Ой, хитрый! — восхитился дядя Вася. — Но мы тоже хитрые. От нас не отвертишься: будем на свадьбе плясать.

— Эх, дядя Вася! — воскликнул, смеясь, Алеша. — Ты все напутал. У нас с Машей совсем не такие отношения.

— А какие же это у вас отношения? — озадаченно спросил дядя Вася.

В этот момент Маша, попрежнему веселая, с пустым тазом в руках, подходила к дверям. Через полуоткрытую дверь доносился голос Алеши.

Маша прислушалась. Алеша говорил:

— Маша очень хорошая девушка... Очень хорошая... Но я ее вовсе не люблю.

Маша замерла. Теперь было слышно каждое слово.

— Вон оно как! — сказал дядя Вася.

— Конечно! — сказал оживленно Алеша. — И она меня не любит. Мы просто очень хорошие друзья.

— Подумать только! — воскликнул дядя Вася. — Ну, да если так, то конечно...

Маша потерянно отошла от двери, все еще держа в руках таз.

Шофер Ваня прошел мимо нее и окликнул:

— Маша!

Она не обернулась.

— Как Алексей?

Маша не отвечала.

Ваня, удивленный, подошел к ней вплотную:

— Что с вами, Маша?

Маша растерянно посмотрела на него, как бы очнувшись:

— Нет... Ничего...

И вошла в алешину комнату.

Дядя Вася, собираясь уже уходить, говорил:

— Ну-с, выздоравливай... На-днях забегу.

Ушел.

Маша прислонила к стене пустой таз и начала возиться, прибирая на подоконнике пузырьки и баночки из-под лекарств. Руки ее дрожали, она с трудом отвечала на алешины вопросы, да и, вероятно, плохо слышала их. Ей очень хотелось плакать.

Алеша улыбнулся и сказал:

— Знаешь, Маша, а тебя очень все любят у нас...

— Да? — спросила она, не оборачиваясь.

— Да... Даже вот дядя Вася. Сидел тут и восторгался тобой.

Он помолчал и вдруг горячо сказал:

— Ты чудесная, Маша! Я о тебе сегодня весь день думал. И знаешь что я для тебя придумал?

— Что?

— Можно построить автоматический телеграф. Чтобы вам не нужно было пальцами стучать. Смотри...

Он схватил лист бумаги, карандаш и начал быстро чертить. Маша сказала:

— Автоматический телеграф уже изобретен.

Алеша перестал чертить и очень огорченный тем, что не может доставить Маше радость, протянул:

— Да?

И вдруг осекся. С удивлением посмотрел на Машу, которая надевала жакетик.

— Ты куда это собралась?

— Я — домой.

— Как, уже домой? Так рано.

— Мне нужно итти, Алеша.

— А я хотел с тобой поговорить, — сказал Алеша и сразу погрустнел.

— Поговорить. О чем?

— Об очень важном. Это касается нас обоих.

— Обоих? — Она посмотрела на него и вдруг побледнела.

Он был очень серьезен. Маша медленно опустилась на стул, неотрывно глядя на него. Руки ее снова задрожали.

Он сказал:

— У меня к тебе просьба, большая просьба! Дай слово, что согласишься!

— Но я не знаю.

— Нет, ты дай слово! — настаивал Алеша.

— Ну, хорошо! — чуть слышно прошептала Маша и стиснула руки, стараясь преодолеть дрожь.

Он помолчал и сказал:

— Маша! Милая! Помоги мне в техникум подготовиться. Ведь я способный, честное слово, все это говорят. Я в два месяца подготовлюсь. — И он воскликнул в азарте: — Только ты не стесняйся, ругай меня, крой, если я буду лениться. Ну, Маша, давай! Я очень прошу тебя. Мне очень нравится, как ты работаешь.

Они долго молчали.

— Хорошо, — сказала Маша и улыбнулась.

☆

В городском саду шло общегородское комсомольское собрание. На эстраде стоял оратор и говорил:

— Товарищи! сегодня здесь, на городском собрании комсомольцев, мы должны в последний раз предупредить комсомольцев завода «Маяк»! Мы должны сказать им: «Товарищи! Такое положение нетерпимо! Мы живем в напряженный момент. И в этот момент каждый комсомолец обязан работать по-большевистски, по-стахановски!»

Раздались аплодисменты. Оратор сошел с трибуны. Председатель назвал фамилию следующего оратора:

— Товарищ Степанова! От почты и телеграфа!

Маша встала, одернула жакетик, быстро заглянула в какую-то записочку, но, видимо, из-за волнения, ничего не успела прочесть и начала прямо, не сходя с места:

— Товарищи! Вы знаете — я работаю на телеграфе... в порту... Каждый день мы посылаем очень много разных телеграмм... О чем хотите...

— Товарищ Степанова! — прервал ее председатель, — пройдите сюда, на эстраду.

Маша двинулась, было, затем, словно вспомнив о чем-то, остановилась и сказала:

— Я отсюда скажу.

— Нет, уж вы пройдите...

— Нет, я отсюда. — Она снова быстро заглянула в листок и продолжала:

— Так вот... Мы знаем завод «Маяк» по тем телеграммам, которые он посылает в главк. Есть у них в главке такой товарищ Сидоров, которому они шлют телеграммы...

— Товарищ Степанова! — опять перебил ее председатель, — пройдите на эстраду, я вас прошу. Плохо слышно.

— Я буду громко, — сказала Маша, — я буду кричать.

И продолжала действительно очень громко:

— Так этот Сидоров, бедняга, наверно каждый раз плачет, когда получает их телеграммы...

Аплодисменты. Смех.

— А мы... Я откровенно скажу. Как увидим на телеграфе дядю Ваню, их курьера, так просто — горе! Все восемьдесять, восемьдесят два, восемьдесять три процента плана — и дальше — ни с места...

Маша продолжала говорить.

Кодя только-что пришел на собрание и озирался вокруг, ища Клаву. Клава, сидевшая на скамьях, помахала ему рукой. Он подошел и сел рядом.

— Ты почему опоздал? — строгим шопотом спросила Клава. — Маша выступает и, знаешь, здорово говорит.

— Я вижу, — также шопотом сказал Кодя. — Что это она, куда залезла! Почему не на эстраде...

— Это секрет.

— Какой секрет? — изумился Кодя.

— Секрет, отстань! — сказала Клава.

— Ладно. Что за секреты.

— Не будь бабой! — нравоучительно сказала Клава. И тут же добавила: — Постеснялась, дуреха, выйти. У нее туфли рваные.

— Ну-у... Что ж, у нее других нет.

— Здрасте! Ты что — не знаешь. Она их продала, пока Алеша был болен.

— Ну-у... — опять удивился Кодя. — А Алеша об этом знает?

— Конечно, нет. Откуда...

Аплодисменты прервали их. Клава и Кодя умолкли и стали слушать.

Маша продолжала свою речь:

— Здесь предыдущий товарищ говорил: «надо предупредить».

Уж мы предупреждаем, предупреждаем — сколько времени! А результатов все равно никаких нет. Пора уж как-нибудь кончить этот вопрос. Я не знаю, товарищи, но мне кажется так: секретарь их комсомольской организации — вот вы, товарищ... И она показала на сидящего в президиуме комсомольца, — вы, может, и очень преданный парень, но комсоргом такой организации вы вовсе не можете быть... И чего наш горком смотрит, я тоже не знаю.

Аплодисменты. Возгласы: «Правильно».

— Правильно, Маша! — бурно аплодируя, крикнула Клава. — Принципиально ставишь вопрос!

— А как дела у нее с Алешей? Не знаешь? — шопотом спросил Кодя.

— Знаю, да не пойму. Сначала так говорила, что будто любят друг друга, а теперь говорит — друзья.

— Д-да!.. — сказал он, — Алешка парень отличный. Только горячий. Увлекающийся. Но теперь обложился книгами, учится... Надо ему сказать, что Машка без сапог ходит.

— Ты что?.. С ума сошел?.. — испуганно сказала Клава. — Маша узнает — нам обоим голову оторвет.

— Ладно! — ответил Кодя, — не оторвет! Нужно только тактично...

В этот момент Маша закончила речь, и они, вместе со всеми, зааплодировали.

*

Бурный, южный, летний дождь. Потоки воды бегут по дворику, по крышам, по стеклам окон.

Маша, промокшая, вбегает к себе в комнату. Спеша, она сбрасывает жакетик и вешает его на распялочку. Затем снимает туфли и в мокрых чулках, оставляя на полу следы, подходит к кровати и достает шлепанцы.

Стук во входную дверь. Маша торопливо подбегает к зеркалу, наскоро поправляет волосы, закалывает на кофточке нехитрую брошку. Бежит открывать дверь. Возвращается вдвоем с Алешей, оживленно и весело рассказывая:

— Как, ты уже заходил? А я сама только что вернулась. У меня сегодня сумасшедший день. На почте с утра уйма народу, и тут еще привязался Иван Васильевич с отчетностью. А после работы — политучеба. Ведь сегодня клавин доклад о Чернышевском... Ой, Алеша, если б ты ее видел: она так волновалась, к докладу приоделась, причесалась, в руках портфель. И мы тоже за нее очень волновались, потому что пришли комсорги с соседних заводов... Но Клава молодец! Сначала немного спутала, назвала Чернышевского Гаврилой Николаевичем, ну, а потом как пошла, как пошла — ты ведь знаешь, как Клава умеет...

В то время, как Маша все это говорила, Алеша сидел, не раздеваясь, в плаще и молча обводил глазами машину комнату. Машин выцветший жакетик висел на распялке. На полу виднелись мокрые следы ее ног. Под кроватью стояли ее туфли — старенькие, со сбитыми каблуками.

А Маша продолжала оживленно рассказывать:

— А после доклада пошла в бараки к строительным рабочим: там у меня кружок по ликбезу. Сегодня один штукатур — старый-престарый, ему наверно лет сорок, а то и больше — Пушкина читал.

И она встала в позу, чтобы показать, как старый штукатур читал Пушкина.

Алеша сказал тихо и грустно:

— Я уезжаю, Машенька.

Маша смолкла и с удивлением посмотрела на Алешу:

— Что?

— Уезжаю.

— Куда?

— В Кобулеты.

— В какие Кобулеты? О чем ты говоришь, Алеша?

Алеша встал, подошел к окну. Побарабанил пальцами по стеклу.

— Да вот, понимаешь, удача. — Он говорил нехотя, с усилием. — Есть у меня такой знакомый Поленцев. Я тебе о нем говорил.

— Да.

— Так этот Поленцев работает в Кобулетах шофером. Линия там выгодная, шоферы — хорошие деньги зарабатывают, не то что здесь. Так вот, он зовет к себе.

— Позволь, позволь!.. — потерянно сказала Маша. — Я ничего не понимаю: у тебя же через десять дней экзамены!

— Экзамены подождут!

— Нет, Алеша, — сказала Маша и опустилась на стул. — Ты болен, честное слово.

Некоторое время они молчали. Она встала со стула, подошла к нему и смотрела на него, не понимая, шутит ли он или говорит серьезно.

— Ну, я прошу тебя, Алеша, — сказала она мягко, — Ну, подумай, о чем ты говоришь. Столько работать и вдруг бросить все...

— Я еду, — сказал он тихо, — это решено. Я уже с управлением договорился.

Он попрежнему стоял к ней спиной и барабанил пальцами по стеклу. Маша некоторое время молча смотрела на него. Потом вдруг круто повернулась, отошла и стала что-то прибирать на столе.

Алеша подошел к ней. Сказал проникновенно, с большой нежностью:

— Маша! Сядь на минуточку! Давай поговорим!

— О чем же тут говорить?

— Мне обязательно нужно ехать. Пойми!..

— Я никогда не пойму человека, который двадцать раз меняет свои решения, — сказала Маша.

— Это же не так, Маша! — тихо и печально возразил он.

— Бросить все из-за какой-то ерунды!.. Из-за каких-то денег! Ты не имеешь права ехать!..

— Не надо, Маша! Я решил ехать и поеду.

— Ну, и пожалуйста — езжай!

Он встал, надел кепку. Она сказала:

— Никогда из тебя ничего не выйдет! Безвольный, бесхарактерный человек!

Он посмотрел на нее, хотел что-то сказать, но только махнул рукой и шагнул к двери.

— Тряпка! — сказала Маша.

Он снова остановился. Губы его сжались, глаза сверкнули. Он посмотрел на Машу и быстро вышел, хлопнув дверью так, что тарелка упала со стола и разбилась.

Маша некоторое время стояла неподвижно, глядя на дверь. Затем опустилась на табуретку. Был день, на дворе слышался говор, шаги, потом смерклось, зажглись фонари, начался вечер, а Маша все сидела и сидела.

Скрипнула дверь, вошла Клава. Клава спросила:

— К тебе можно?

— Да.

— Что это у тебя тарелка разбилась?

Маша точно очнулась. Посмотрела на Клаву, на разбитую тарелку и стала подбирать осколки.

— Это к счастью, — сказала Клава и, заглянув в суповую миску, попробовала борщ. — Я немного поем.

И она спрашивала, прихлебывая борщ, прямо из миски:

— Алеша сегодня к тебе заходил?

— Да.

— Он, Машка, молодец. Все наши прямо восхищаются им. Учится день и ночь, каждую свободную минуту. Кодя только и говорит о нем. Мы все считаем, что вы должны как можно скорей пожениться. Вы прямо как созданы друг для друга.

Пока Клава все это говорила, Маша, сидя на кровати, надела туфли. Затем, все больше и больше торопясь, натянула жакетку. И когда она надевала берет, Клава обернулась:

— Ты что? Уходишь? — спросила Клава в недоумении.

Маша молчала.

— Маша! — уже с беспокойством окликнула ее Клава.

Но Маша ничего не ответила и быстро выбежала из комнаты.

21

Был вечер. Как всегда в южных городах, особенно после дождя, по улицам двигались толпы гуляющих. Слышались выкрики мороженщиков, доносилась музыка из ресторанов, стук биллиардных шаров.

Среди всего этого шума и движения бежала Маша, пытливо вглядываясь в прохожих. Вот она подбежала к маленькому ресторанчику-«поплавку». То была открытая веранда с парусиновыми занавесками, хлопавшими на ветру.

Приподнявшись на цыпочки, Маша через балюстраду торопливо оглядела сидящих.

Алеши здесь не было.

И снова Маша бежала по улицам. На этот раз она вбежала в пивной бар. Здесь было накурено, за высокими круглыми стойками пили пиво из больших кружек; раздавались веселые разноязычные голоса.

Маша поспешно обошла все стойки. Но Алеши не было и здесь.

Биллиардная в полуподвальном помещении. Раздавленный мел хрустел на полу под подошвами. Квадраты яркого света падали на зеленые столы.

С металлическим, резким звуком валились в лузы шары. Запыхавшаяся, усталая стояла Маша на ступеньках, вглядываясь в лица играющих.

— Нет! Алеши и здесь нет!

Ресторан «Палас», оклеенный голубыми обоями, уставленный лампами с шелковыми абажурами.

Алеша с Поленцевым, Мурягой и Сергунькой Петровым сидели за отдельным столиком. На столе стояли бутылки вина и закуска. Поленцев, впрямь шикарный, говорил речь:

— Вы говорите — дружба. Вот Алешка всегда ругал меня. На собраниях ругал, на производстве... А теперь, когда деньги понадобились, задолжался, — к кому он пришел? Ко мне. К Поленцеву. Ну что ж! Не будем зла поминать, возьмем его с собой. И вот поедем мы в Кобулеты, заработаем денежки, а потом двинем еще куда, по всем городам, на юг и на север...

Все чокнулись.

Муряга наклонился к Алеше и задушевно сказал:

— Эх, Лешка, хороший ты парень, но задавало. Заносишься. А я ведь люблю тебя, дурака. Бывало идешь ты со своей... с этой... с учительшей — портфель подмышкой, рожа постная — тьфу, глядеть тошно!..

Алеша нетерпеливо отстранил его локтем.

— Когда едем? — спросил он, обращаясь к Поленцеву.

Маша вошла в зал ресторана «Палас». Она побледнела от долгой беготни, волосы ее были чуть растрепаны. Увидев Алешку, она робко пошла между столиков. Остановившись за несколько шагов, она тихо позвала:

— Алеша!

Алеша вздрогнул, обернулся и, увидев Машу, испуганно встал. Все сидевшие за столиком Поленцева тоже обернулись в ее сторону.

— Можно тебя на минуточку, — сказала Маша.

Он быстрыми шагами подошел к ней.

— Зачем ты сюда пришла? Уходи, Маша!.. Пожалуйста, уходи!

Он взял ее за локоть и повел к выходу. Но Поленцев уже кричал:

— Алеша? Куда? Милости просим к столу... И даму просим.

Алеша с деланной улыбкой повернулся и повел Машу к столу. Подходя, он видел, как Муряга подмигнул Поленцеву. Поленцев встал, галантно раскланялся, поцеловал Маше руку.

Маша, смутилась, пролепетала:

— Да я ведь только на минуточку...

— Почему на минуточку? — радушно говорил Поленцев. — В приятной компании не грех и часок посидеть.

Он пододвинул ей стул и спросил:

— Вы что пьете? Шампанское или водку?

Она сказала, вежливо улыбаясь:

— Спасибо, я не пью.

— Ну, что вы! Но пиво...

— Пиво, — переспросила Маша — ей очень хотелось попасть в тон компании, — пиво — пожалуйста.

Поленцев налил стакан пива и сказал:

— Прошу.

Все потянулись к ней чокаться. Она неумело чокалась и, чокаясь, каждому кивала головой. Она протянула свой стакан к Алеше.

— Алеша, а ты разве с нами не будешь?

Алеша мрачно поднял свой стакан и нехотя чокнулся. Маша пригубила и хотела отставить стакан, но Поленцев, а за ним все остальные, кроме Алеши, начали хлопать в ладоши и подпевать:

— Пей до дна, пей до дна...

Маша выпила до конца. Лицо ее смешно перекосилось, как у ребенка после горького лекарства.

— Браво, — сказал Поленцев. — А говорили — непьющая.

— Уж очень горько, — сказала Маша и засмеялась.

Поленцев закурил и, глянув на Мурягу, обратился к Маше:

— Много слыхал о вас. Вы, говорят, с ним (он кивнул на Алешу) географию учите.

И снова посмотрел на Муряги, который уже заранее давился от смеха. Маша ответила любезно, даже поспешно, очень стараясь понравиться алешиным знакомым:

— Да, да. Он ведь к экзаменам готовится.

— И что же? — продолжал Поленцев многозначительно. — У вас до этого уже много учеников было. Или вы с первым с ним занимаетесь?

Муряга, не выдержав, прыснул, и вслед за ним покатился Сергунька. Маша непонимающе посмотрела на них и робко ответила:

— Ведь я вообще не учительница.

— Значит, по добровольной склонности, — сказал Поленцев, и все, кроме Алеши, так и покатились со смеху.— И много вы так занимаетесь?

Она ответила, совершенно сбитая с толку, но тем не менее улыбаясь:

— Много... Иногда до поздней ночи...

Взрыв хохота превзошел все предыдущее.

— А вы... — начал было Поленцев, но тут Алеша вскочил, в бешенстве посмотрел на него, сжал кулаки, хотел что-то сказать, затем схватил Машу за руку.

— Пойдем!

Маша, несколько опьяневшая, посмотрела на него с удивлением:

— Куда, Алеша?

Он уже потащил ее к выходу. Они шли, обращая на себя внимание всего зала.

— Голубки, голубки! Роман и Жульетта! — громко выкрикивал Поленцев под хохот Муряги и Сергуньки Петрова.

*

Поздняя ночь. Закрытые магазины, опустевшие улицы. Алеша шел быстро, большими шагами. Маша, немного охмелевшая от выпитого пива, не поспевала за ним, оставала и все говорила, говорила...

— Алеша, Алеша, ну почему ты так быстро идешь? Я все говорю, говорю, а ты все идешь и идешь... Ой, Алеша! Они думали, что я учительница... А я говорю: вовсе я не учительница. И тут заиграла музыка, и все начали танцовать, танцовать... А на... на буфете стояла ваза...

Алеша шел, не оглядываясь, засунув глубоко руки в карманы. А Маша все старалась догнать его.

— Алеша! — говорила она. — А почему они все время смеялись... Я говорю, а они смеются... Уж я так старалась хорошо говорить. Все обдумывала, не торопилась... Алеша! Ну, куда ты бежишь? Ну, подожди меня... Это просто нехорошо.

Он остановился. Она подошла к нему, взяла его за пуговицу пиджака и робко спросила:

— Как ты думаешь? Я им понравилась?..

Помолчала, улыбнулась и сама же ответила:

— Понравилась... Они хорошие... Вот и Поленцев хороший.. Такой веселый!

— Он сукин сын! — сказал вдруг Алеша.

— Что?

— Сукин он сын! Мерзавец! — бешено продолжал Алеша, — таких давить надо!

Они замолчали. Она сказала:

— Правда! Ты знаешь, Алеша, мне тоже так показалось. Но я очень боялась тебе об этом сказать.

Оба засмеялись.

— Милая моя, Машка! — нежно сказал Алеша, взял ее под руку, и они зашагали вместе.

— Ты знаешь, Алеша, — сказала Маша, — когда ты сегодня ушел, мне стало так грустно, так грустно... Даже хотелось плакать... Я, конечно, не плакала, но было грустно.

— Мне тоже, — сказал Алеша. — И все-таки я еду, Маша. Мне нужны деньги. Я много должен.

— Должен? Кому?

— Тебе!

— Мне!.. — удивленно спросила Маша. Она засмеялась и со всего размаха упала на скамейку бульвара.

— Ой, Алеша, ты пьяненький! Ты совсем пьяненький!!

— Не дури, Маша! — сказал Алеша и сел рядом с ней. — Я теперь все знаю. Во время моей болезни ты на меня потратилась, подругам задолжала! Где твои вещи?

— Ой, дурачок! — сказала Маша. — У меня и вещей-то никаких особенно не было.

— Вот чулки! — горячился Алеша.

Оба посмотрели на машины чулки.

Алеша сказал:

— Смотри — штопанные-перештопанные...

— Совсем еще хорошие чулки, — сказала Маша и поспешно спрятала ноги под скамейку.

— Ну говори, кому ты должна?

— Я? Никому не должна.

— Маша! — грозно сказал Алеша.

— Ну, в кассу взаимопомощи должна... Ерунду. Сто восемьдесят рублей... И то у меня уже два вычета сделали.

— Уже сделали, а ты молчишь! — возмущенно воскликнул Алеша. — Как же ты мне ничего не сказала! Говори, кому ты еще должна!

— Никому...

Он посмотрел на нее в упор.

Маша виновато пролепетала:

— Клаве еще сорок пять рублей...

— И Клаве! — Алеша вскочил. — А я-то ничего не вижу! Бревно! Остолоп! А где твои новые туфли? Продала?..

— Успокойся, — сказала Маша, — мне за них все равно почти ничего не дали.

— А желтая кофточка?

— Ох, дурачок! Я из нее все равно выросла.

Алеша схватился за голову.

— Какая же я свинья! Это подлость! Это чорт знает что! Как я мог допустить!

Они снова рядышком шли по бульвару.

— Ой, Алеша! — сказала Маша, — ты совсем, совсем пьяный!.. Чего ты волнуешься? Ну, поработаю вечерами и отдам.

— Кто отдаст? — в бешенстве зарычал Алеша. — Ты? Я! Я буду работать! Ты слышишь? Я буду работать день и ночь!!.

— Ну хорошо, — примирительно сказала Маша, — будем вместе работать... Ух, какой ты сердитый! Вот уж не думала, что ты такой сердитый!..

В этот момент опять, как в памятный вечер их первого знакомства, завыла сирена. Воздушная тревога, обычная для этого приморского города. Мгновенно погасли огни в порту. Лучи прожекторов пробежали по окрестным холмам, выхватывая из тьмы дома и деревья. С тревожным звоном пролетели пожарные машины. Улицы опустели. Маша и Алеша вбежали в какой-то подъезд.

Здесь тускло светила затемненная лампочка. В полутьме виднелись уходящие ввысь ступеньки. Алеша сказал:

— Как часты стали тревоги!..

— Да, — откликнулась Маша, — третий раз за два дня.

Некоторое время они молчали, глядя на улицу через раскрытую дверь.

— Волнение у нас сейчас на пункте, — сказала Маша, — Все уже, небось, прибежали, надели халаты... И доктор уже пришел.

Она умолкла, вздохнула и сказала с искренним сожалением:

— Как жалко, что я сегодня не дежурю!

— Машка! — сказал Алеша, глядя на нее и улыбаясь. — Милая ты моя! Если бы ты только знала, какая ты чудесная девочка!

Маша повернулась к нему. Удивленно:

— Я? Что ты, Алеша. Я — некрасивая.

— Ты чудесная! — воскликнул он.

И продолжал, сбиваясь, стараясь найти нужные слова:

— Сегодня, когда я пришел к тебе... когда я увидел тебя... посмотрел на твою комнату, на твои туфли... на тебя... Ты была такая маленькая... А нос у тебя был такой веселый-веселый... И я вдруг понял...

— Нос... — засмеялась Маша, — веселый... Ох, какой ты пьяный, Алеша! Ты совсем пьяный!

— Погоди! Не дурачься! — гневно промолвил он. — Это очень серьезно.

Он повернул ее к себе, крепко обнял, наклонился к ней совсем близко и горячо сказал:

— Я люблю тебя! Понимаешь!

Она остолбенела, смех ее внезапно оборвался. Огромными, испуганными глазами она смотрела на Алешу. И когда тот наклонился, чтобы ее поцеловать, она вдруг вырвалась и пролепетала:

— Не надо, Алеша!

И отошла в сторону, повторяя дрожащими губами:

— Не надо! Ох, как это не надо!

— Но почему... Почему? Маша! — горячо восклицал он.

— Ведь ты не любишь меня, Алеша!

Он снова подошел к ней и снова взял ее за руку.

— Люблю! Глупенькая!

— Не знаю, — сказала Маша.

И вдруг добавила тихо, с огромным внутренним чувством:

— А как бы я хотела, чтобы ты меня полюбил!

— Маша! Родная! Но это же так! Так!..

Она смотрела на него, не отрываясь, словно желая прочесть в его глазах сокровенную правду.

— Не знаю, — сказала она, покачав головой.

Тогда он отпустил ее руки, отошел и грустно сказал:

— Как хочешь, Маша!

Она попрежнему смотрела на него. Потом подошла к нему, взяла его под руку, прижалась щекой к его плечу и сказала доверчиво и очень смущенно:

— Знаешь, Алеша... Ты не сердись... Когда я буду знать, что ты совсем, совсем мой, я тебя поцелую... Честное слово!

*

Вечер. Шум примусов, стук ножей. Возле стола, заваленного свеклой, редиской, огурцами, помидорами, хлопочут Клава и Маша. Обе они принаряжены и, чтобы не запачкаться, повязались косынками и фартуками. Это кухня шоферского общежития: идет приготовление к какому-то торжеству. Маша размешивает в миске салат, Клава озабоченно командует:

— Не забудь соли... Так... Теперь сметану... сахар... Теперь немного яблок для вкуса...

В кухню все время стремглав вбегают шоферы: один уносит тарелки, другой — вилки и ножи, третий — бутылки с вином. Вбегает совершенно запарившийся Кодя:

— Клава! Стульев у вас тут нет?

— Нет!.. Кодя! Скатерть возьми, постели!

— Погоди ты со скатертью! — досадливо отмахнулся Кодя, — еще никак стола не найдем!

В дверях показался дядя Вася.

— Ну, что? Прибыл? — спросил он.

— Прибыл! — хором ответили Маша и Клава.

— Срезался?

— Выдержал! — снова хором ответили девушки.

— По всем предметам?

— По всем...

— Вот оно как! — покачал головой дядя Вася, — значит, по сему случаю бал.

— Конечно!

— А где же сам виновник?

— Там, у себя в общежитии, — сказала Маша.

Дядя Вася пошел по коридору. Здесь тоже чувствовалось праздничное оживление. Из умывальной, вытирясь на-ходу, выбегали шоферы. Несколько человек тащили стол. Кто-то волочил скамейку.

Дядя Вася вошел в общежитие. Это было то самое общежитие, куда в первый раз к Алеше пришла Маша. Но сейчас часть коек была придвинута к стене и комната казалась просторней, больше.

Около своей кровати стоял Алеша, окруженный приятелями. Он принаряжался к вечеру: надевал чистую рубаху, натягивал подтяжки. Кто-то тем временем завязывал ему галстук. Алеша оживленно рассказывал:

— ...А назавтра — русский устный. Я все хотел, чтоб меня про Маяковского спросили. Я даже его стихи выучил: «Партия и Ленин — близнецы братья, — кто более матери-истории ценен. Мы говорим — Ленин, подразумеваем — партия, мы говорим — партия, подразумеваем — Ленин»... Вызывают. Подхожу к столу, тащу билет... И что вы думаете...

— Маяковский? — спросили все хором.

— Ломоносов!

Хохот.

— Здравствуй, студент! — провозгласил, подходя, дядя Вася и протянул руку, — давай лапу!

В это время Клава и Маша вбежали в комнату. В руках у них были тарелки с салатами и винегретами.

— Ну, где же скатерть, Кодя? — кричала Клава.

Кодя, неловко путаясь, стал расстилать скатерть. Несколько человек бросились ему помогать.

Алеша, перескочив через койку, подбежал к столу.

— Маша! А знаешь, чего я больше всего боялся?..

— Не знаю...

— Геометрии, — крикнул он.

— Но ты же ее очень хорошо выучил! — воскликнула она сияя.

— Выучил! А задачи... Это прямо какие-то ребусы.

Теперь уже все суетились вокруг стола, расставляя тарелки, стаканы.

— Боже мой! — вдруг опомнилась Клава. — Кодя! Моя телятина!

И опрометью бросилась на кухню. Кодя, отчаянно размахивая руками, последовал за ней.

— Маша! Иди сюда на минуточку! Брось тарелки! — сказал Алеша.

Он схватил ее за руку и оттащил в угол.

— Зажмурься.

— Зачем, — изумилась она.

— Зажмурься, тебе говорят!

Она закрыла глаза, но сразу же приоткрыла один из них и увидела, как Алеша вынул из-под подушки сверток.

— Готово! Открой!

Она открыла глаза. Перед ней стояли новые туфли. Это были лакированные туфли на венском каблуке.

Маша в восторге всплеснула руками.

А он протирал туфли рукавом и говорил, весь сияя:

— Ты их надень, надень! А вдруг не по ноге!

— Ох, какие туфли! — говорила Маша. — Какие замечательные туфли! Алешенька! Вот спасибо тебе! Вот это — спасибо!

— Ну, ты пройдись, пройдись,—настаивал он горячо,— не жмет?

— Ни капельки!.. Ох, какая прелесть! Ну, зачем это ты...

Он торопил счастливый, что туфли ей понравились:

— Нет, ты прочти, что там написано.

— Мосторг, — прочла Маша, заглядывая на подошву.

— Московские! — сказал восхищенно Алеша. — Пройдись, пройдись!

И она еще раз прошлась, а он смотрел и улыбался. Маша остановилась, заглянула ему в глаза:

— Алеша! А как же ты вспомнил? Ну, скажи — как...

— Вот вспомнил!..—с нежностью и любовью ответил он.

Она схватила его, завертела и сказала:

— Алеша! Если бы ты знал, какая я сегодня счастливая! Я не хочу, чтобы этот день кончился. Неужели, он кончится.

Алеша сказал:

— Чудачка! Кончится этот — настанет другой, а послезавтра — третий.

— Ведь правда! — воскликнула Маша.

И она побежала к двери. Но вдруг остановилась.

— Дядя Вася!

Дядя Вася, одиноко стоя у стола, налил себе рюмочку водки и хотел уже выпить ее, когда Маша окликнула его:

— Дядя Вася! Потерпите до ужина!

— Ужин — ужином, — сказал холодно дядя Вася. — А до ужина тоже скучать нельзя! Ваше здоровье! — И он выпил.

*

Громкий хохот, веселье.

За столом сидят гости. Это все те же наши друзья— шоферы, и Клава, и Кодя, и кто-то из девушек, и кто-то из моряков, очевидно служащих морвокзала.

Взрыв хохота, аплодисменты. Это Кодя, поднявшись со своего места, пытается сказать речь.

— Дорогие товарищи!..

— Кодя, сядь! — волновалась Клава и тянула его за пиджак. — Сядь, слышишь!.. Сейчас же сядь!

— Ну, погоди, Клава! — отбивался Кодя. — Ну, дай мне сказать.

И все хохоча стали кричать:

— Клава! Не мешайте ему!

— Пусть Кодя скажет!

— Он не умеет говорить речей, — кипятилась Клава.

— Погоди, Клава!.. — говорил Кодя, — я подготовился... Товарищи, я подготовился... Дорогие товарищи!

И задумался. И вдруг воскликнул в отчаянии:

— Ну, вот... Теперь, конечно... Теперь я все забыл...

Громкий хохот, аплодисменты.

Вскочил Алеша и, глядя на Машу, крикнул:

— Товарищи! Я скажу! Я предлагаю этот тост за самую милую, за самую хорошую, самую замечательную...

Кодя стукнул кулаком по столу, вскочил и сказал:

— Лешка, не смей!. Я вспомнил!.. Это я хотел сказать... Дорогие товарищи!..

И вдруг смолк. И все смолкли, повернувшись к дверям. В дверях стояла Вера. Она была в светлом, длинном платье, очаровательная и стройная. Волосы ее были тщательно и красиво завиты. Она стояла, чуть приподняв свои тонкие брови, и, улыбаясь, разглядывала сидящих за столом.

— Верка! — закричала Маша, — наша Верка пришла! Наконец-то! Веруся!

И, вскочив со своего стула (она сидела рядом с Алешей), побежала навстречу подруге. Она радостно обняла Веру.

— Ну, идем, идем! — торопила она ее. — Товарищи, познакомьтесь! — говорила она, подводя ее к столу, — вот наша Верочка! Вот она, наша красавица. Куда мы ее посадим?

И вдруг захлопотала:

— Садись сюда, сюда, на мое место.

— А ты?

— А мы с Клавкой все равно бегаем, — тараторила Маша, усаживая Веру рядом с Алешей. — Верочка, познакомься — это Алеша.

Алеша неловко протянул руку и поздоровался. А Маша уже хлопотала, угощая гостей. За столом снова слышался веселый гомон.

Вера чуть искоса, улыбаясь, оглядела Алешу и сказала:

— Так вот он какой, этот загадочный Алеша.

И Алеша, вдруг чрезвычайно смутившись под ее взглядом, пробормотал:

— К..какой.

Она еще некоторое время разглядывала его, потом протянула:

— Такой...

И вдруг, отвернувшись, словно сразу забыв о нем, весело закричала:

— Кодя! Мы будем сегодня с вами танцовать!

Она бросила в Кодю салфетку. Салфетка упала Коде в тарелку. Кодя вздрогнул от неожиданности.

Клавка закричала:

— Верка! Не надо! Он хочет кушать! Не пугай его!

Но Вера не слушала, она кричала, уже обращаясь к парню в морской форме:

— Толя! Как вы сюда попали? Прелестный сюрприз!

И вдруг неожиданно повернулась к Алеше, который сидел растерянный, не сводя с нее удивленных глаз.

— Алеша, налейте мне вина! Дайте мне кушать! И вообще, почему вы за мной не ухаживаете?

— Да так... как-то... — пробормотал он смущенно.

И, неловко взяв бутылку, стал наливать ей вино.

— А вы знаете, — сказала она, — я вас себе именно таким и представляла.

Он сказал:

— А я вас — нет!

— Что же, я оказалась хуже? — Она чуть наклонилась к нему и прищурила глаза.

— Не знаю, — Алеша казался совсем смущенным.

— Не знаю! — передразнила она его с очаровательной гримаской. И громко захохотала.

Маша с другого конца стола крикнула:

— Алеша! Почему же Вера ничего не ест? Ты совсем за ней не ухаживаешь!

— А он не умеет ухаживать! — крикнула Вера под общий смех и совсем тихо добавила, обращаясь к Алеше, — или — не хочет!

Алеша опять покраснел.

Вскочил Кодя и стал стучать по столу:

— Дорогие мои товарищи! Позвольте мне все-таки сказать....

— Не позволим! — откликнулся кто-то:

Клава кричала:

— Кодя, сядь! Никаких речей! Давайте танцовать!

— Вальс! Вальс! — закричала Вера.

Вальс был в разгаре. Среди танцующих Вера, хохоча, вертела и кружила долговязого Кодю. Клава бегала за ними и сердито говорила:

— Верка, брось! Я не хочу этого! Верка, отстань от него!

Но Верка кричала, прижимая к себе бедного Кодю:

— Я люблю его! Ах, как я люблю его!

И все помирали со смеху. А Маша, в восторге от своей подруги, восклицала:

— Верка! Ты чудная! Ты золото! Дядя Вася, посмотрите, какая она красавица!

Вера, наконец, отпустила Кодю. Он некоторое время продолжал по инерции кружиться, размахивая длинными руками. Вера же, сделав несколько изящных пируэтов, остановилась около Алеши.

— Ловко вы танцуете! — сказал он, — у вас голова не кружится?

— Кружится... А у вас?

— Я же не танцовал.

— Голова кружится не только от танцев, — с автоматической значительностью заметила Вера.

— А с чего же?..

Подошла Маша. Вера сказала:

— А вот спросите у Маши...

Засмеялась и отошла.

Маша весело обратилась к Алеше:

— Что это у меня спросить?..

— Да так... ничего...

Он посмотрел вслед Вере. Вера уже танцовала с Толей. Маша, поймав алешин взгляд, тоже посмотрела на Веру, а потом, несколько удивленно, на Алешу.

— Алеша! — сказала она. — Ты знаешь, я так захлопоталась, что нам даже некогда было поговорить. Ну, скажи, тебе нравится твой вечер? Ведь хорошо, правда... Ведь весело...

— Да... Очень... Ты молодец, Маша!

Маша посмотрела себе на ноги и сказала:

— Ты, знаешь, удивительно удачные туфли. Всем очень понравились! Клава прямо в восторге!

— Я очень рад, Машенька, — он говорил ласково, искренне.

Она сказала:

— Смотри, правда — хорошие...

— Да, хорошие, — ответил он нежно и улыбнулся. — Тебе очень они идут.

И вдруг заторопился, Вера кончила танцовать:

— Маша! Прости! Подожди меня тут. Мы с Верой условились потанцовать.

Он подошел к Вере и они закружились в вальсе.

Маша осталась одна. К ней подошел дядя Вася.

— Ну, красавица! А ты чего не танцуешь?..

Маша ответила с некоторым трудом:

— Ох, дядя Вася, какие танцы... Мне некогда!..

Улыбнулась ему и быстро побежала к столу.

Вера и Алеша танцовали. Мимо них прошла Маша со стопкой грязных тарелок. За ней шли шоферы Ваня и Костя, неся блюда и пустые бутылки. Алеша и Вера посторонились, пропуская их.

На кухне Ваня сказал, шутя:

— Это тоже не дело! Мы посуду таскаем, а Лешка танцует...

Костя добавил:

— Ничего... Мы его потом тарелки мыть заставим!

Засмеялись. И оба парня вышли из кухни. Маша тоже направилась к двери, когда вбежала Клава.

— Машка, ты ничего не заметила?

— А что такое?

— Поздравляю! Ты что, слепая?

Маша спросила:

— В чем дело, Клава?

— Ну, можешь себя поздравить. Пойди, посмотри!

Маша быстро вышла из кухни. Когда она вошла в комнату, танцы еще продолжались. За столом сидело несколько человек, в том числе дядя Вася и Кодя. Они весело о чем-то говорили. Вера и Алеша сидели в уголке. Алеша горячо рассказывал, Вера смеялась.

Маша некоторое время смотрела на них.

— Маша! Машуха! — завидев ее, закричал Кодя, — где ты пропадаешь! Брось ты свои тарелки. Иди сюда, я тебе речь скажу. Товарищи — тишина!..

Маша вдруг как-то неестественно оживилась, подошла к столу и заговорила с наигранным весельем:

— Опять речь. Не надо речей. Давайте лучше танцовать, веселиться. Кодя! Почему вы меня не угощаете! Налейте мне вина! Я хочу тоже выпить...

Кодя налил ей вина, она чуть пригубила, отставила стакан и сказала все с той же неестественной ажиотацией:

— Нет! Не хочу вина! Давайте лучше танцовать!

Она схватила за руки Кодю, Ваню, Клаву, завертелась с ними, потом подбежала к дяде Васе, хохоча, вытащила его на середину комнаты, начала вокруг него водить хоровод, напевая:

Как на дядь-Васины имянины
Испекли мы каравай!..

И посмотрела на Веру и Алешку. Они, казалось, не видели ничего, увлеченные разговором.

— Нет, не хочу танцовать! — сказала Маша, — давайте играть в жмурки.

Быстрыми движениями она завязала себе салфеткой глаза. Кто-то начал кружить Машу по правилам игры, но она вдруг резко остановилась, сорвала с себя платок и, взглянув на Веру и Алешу, сказала:

— Не хочу в жмурки! Давайте лучше в фанты... Или в «мнения». Товарищи! Вера, Алеша, Хотите с нами играть в «мнения»?..

— В «мнения»! — воскликнула Вера. — Давайте... Мы с Алешей уходим, собирайте «мнения» о нас.

Они ушли. Маша на секунду умолка и потом, как бы в новом припадке оживления, крикнула:

— Ну, и чудесно! Ваня, собирайте «мнения».

Алеша и Вера стояли на площадке лестницы.

— Я знаю, — тихо, чуть опустив ресницы, говорила Вера. — Отлично знаю. Вы ни на кого, кроме Маши, не обращаете внимания. Другие девушки для вас не существуют.

Он молчал.

— И многое от этого теряете... Вы могли бы нравиться девушкам...

— Не знаю, — он пожал плечами.

— Не знаю, — передразнила она его и с той же гримаской, — вы это прекрасно знаете!..

Ваня между тем заканчивает собирать «мнения». Он подошел к Маше.

— Маша! Ваши «мнения».

Маша подумала, усмехнулась и сказала:

— Друг и подруга.

Мнения были собраны, Ваня постучал кулаком в дверь. Крикнул:

— Готово!

Все сидели в ожидании. Но никто не вошел. Ваня приоткрыл дверь и крикнул:

— Входите! Можно!

Молчание. Всем стало как-то не по себе.

— К чорту «мнения»! — сказал Кодя.—Я речь скажу!

Тогда, вдруг сорвавшись с места, Маша выбежала в коридор.

— Алеша! Вера!

Никто не откликнулся.

Маша выбежала на площадку. Там стояли Алеша и Вера.

— Алеша! — окликнула Маша.

Они ничего не слышали и шопотом разговаривали.

— Вера! — сказала Маша.

Они встрепенулись и растерянно поглядели вокруг, точно не соображая, где они и что с ними происходит. Они даже вряд ли понимали, что перед ними Маша. Некоторое время все трое молчали. Маша тихо сказала:

— Вас ждут.

Вера спросила:

— Как нас ждут?

— Мы ведь играем в «мнения».

И вдруг Вера стала хохотать.

— Боже мой! Мы ведь действительно играем в «мнения».

Она побежала вперед и первой вошла в комнату. Все уже стояли с бокалами около стола. Кодя, увидев Веру, Машу и Алешу, крикнул:

— Ну, где же вы пропадаете? Налейте им бокалы! Слушайте, слушайте! Я начинаю свою речь. Клава, не смей перебивать! Раз и навсегда!

И он начал так:

— Дорогие товарищи! Вот перед вами чудесная девушка. Звать ее Маша. А вот — Алеша. Я вам открою один секрет: она влюблена в Алешу. А Алеша влюблен в нее.

Всем стало так неловко, что дальше некуда, а дядя Вася сказал:

— Вот так доклад!

Клава зашептала:

— Кодя! Никодим Петрович!

— Отстань! — сказал Никодим. — Они любят друг друга без памяти. Пожелаем им счастья. Пусть они поженятся. Я люблю их обоих — это мои друзья.

Но больше уже Маша не могла слушать. Она незаметно выскользнула из комнаты, побежала по коридору, потом по лестнице.

Двор гаража был освещен фонарями: и ночью здесь не прекращалась жизнь. Маша пробежала по двору и выбежала за ворота.

Фары грузовика, въезжавшего во двор, на секунду осветили ее, потом грузовик поехал, и Маша снова потерялась во тьме.

Предутренний туман. Начинался рассвет. Улицы были еще пустынны. В порту посвистывал катерок.

Маша ничком лежала на кровати — в том же праздничном платье, уткнувшись в подушку.

Раздался стук в дверь. Маша подняла голову, прислушалась. Стук повторился. Тогда Маша встала, вышла из комнаты, открыла входную дверь. В дверях стоял Алеша.

— Маша! — сказал он горячо и с тоской. — Ну что такое произошло? Я ничего не могу понять... Зачем ты вдруг убежала. Так было весело, а ты убежала...

Она молчала.

— Мы все не знаем, что и подумать...

Он говорил, торопясь, очень взволнованный.

— И дядя Вася, и Кодя... Вера сказала...

Глаза их встретились. Алеша смолк. Маша молчала.

— Машенька, — начал он снова с тоской. — Ну, послушай же. Ведь все это ерунда... Ведь ничего не произошло... Чепуха. Разве на это можно обращать внимание... Не ребячься. Я же люблю тебя... Только тебя!

И вдруг, не ответив ни слова, Маша резко, изо всей силы, захлопнула перед ним дверь.

И осталась стоять в темноте.

— Маша! — позвал он из-за двери.

Она не откликнулась и не пошевелилась.

— Маша!

Она медленно пошла по коридору, вошла к себе в комнату, села на кровать и горько заплакала.

☆

Осень, осенний норд, осеннее штормовое море. Пустынный бульвар. Заколоченные павильоны, в которых летом бойко торговали водой и мороженым. Пуст поплавок.

На этом осеннем бульварчике, возле остановки автобуса, как-то раз повстречались Маша и Клава.

— Маша!

— Клава!

— Машенька! Родная!

Они крепко обнялись, расцеловались. В промежутках между поцелуями Клава разглядывала Машу, ахала и затем снова обнимала ее.

— Машка моя! Дорогая! Бог ты мой, как мы давно с тобой не видались!

Маша смеялась.

— Ну, рассказывай, — торопила Клава. — Как ты живешь? Как на новой работе?

Они шли, обнявшись, весело разговаривая, как в прежние дни.

— Я — хорошо, — говорила Маша. — Сначала было трудно, пока освоилась, привыкла. А теперь — хорошо. В общем работы много... Но я даже рада... А то я летом совсем разбаловалась.

— Да, уж это лето! Долго я его буду помнить! — воскликнула Клава.

Маша спросила:

— Как ты живешь? Как Кодя?

— Хорошо. Кодя — тоже хорошо. Ведь мы теперь вместе, ты знаешь? Он очень хороший, Кодя!

Они остановились у гранитной балюстрады и смотрели в море. Море было серое, осеннее, неприютное.

— Да, — откликнулась Маша. — Кодя — хороший... А как остальные?

— Кто?

— Вера, Алеша — как они?

— Да никак... Ничего у них, конечно, не получилось. Ах, Машка, почему это в жизни так иногда по-дурацки складывается?... Ты знаешь, ведь Алеша уехал...

— Уехал? Куда?

— Не знаю... Кажется, далеко.

— Вот как... А Вера?

— Что — Вера?.. Вера, как Вера. Ты же знаешь Веру.

Они помолчали. Клава взяла машину руку.

— А ты еще не забыла его?

Пауза.

Маша покачала головой.

— Нет.

Снова они помолчали. Маша сказала:

— Ну, Клавочка! Мне надо итти. На курсы опаздываю.

Опять они шли по бульвару. Клава расспрашивала:

— Как учеба?

— Подвигается. Наш выпуск ускоренный: сама знаешь — время тревожное.

Клава спросила:

— Ты думаешь, война все-таки будет?

— Думаю — да.

— У нас тоже так говорят, — сказала Клава. — Телеграммы очень тревожные.

Они остановились. Протянули друг другу руки.

— Машенька! — сказала Клава. — Ты бы зашла как-нибудь. Мы с Кодей были бы так рады тебе!

— Я зайду, — сказала Маша, — сдам зачеты и зайду.

— Но обязательно! — горячо сказала Клава, уже уходя. — Мы ждем! Обязательно! — кричала она уже издали.

Маша осталась одна. Да, лето кончилось! Ветер гулял среди заколоченных ларьков, по пустому павильону ресторана..

✡

Снег. Густо падает снег. И из наплыва в наплыв, сквозь снег возникают толпы людей, стоящие на площадях, во дворах заводов, в цехах. Они слушают речь:

— В течение последних дней, несмотря на ряд представлений, сделанных советским правительством, провокации на нашей границе не прекращались...

Мы видим сквозь снег тысячи людей, приветствующих воинские части. Гром оркестров, знамена, торжественные, боевые песни. Верхушки знамен проплывали мимо окон Военного комиссариата.

— Степанова, Мария Васильевна?

— Да.

— Фельдшер?

— Да.

— Полевую службу изучали?

— Да.

Маша в военной форме, в шинели, обутая в сапоги, стояла перед столом в одной из комнат военкомата. Толпился народ. Издали доносился голос, выкликавший фамилии. Здесь стояли люди с вещами, некоторые еще в штатском, другие — в форме. Лейтенант просмотрел машины документы, поднял глаза и сказал:

— Так. Направляетесь в город Корстунь, в распоряжение санитарной службы Армии.

✡

Быстро мчался поезд, пробегая мимо станции. Иногда его задерживали, и он пропускал вперед эшелоны со срочными военными грузами. Иногда он сам обгонял такие же поезда.

В вагонах ехали бойцы. Дни сменялись ночами, и однажды на рассвете, когда в вагонах еще спали, где-то далеко раздался первый глухой раскат орудий.

Многие проснулись и поспешили к окнам. Маша тоже с тревожным любопытством заглядывала в окно. Однако вокруг виднелись только мирные снежные поля. Начинался туманный рассвет.

И снова, теперь уже немного ближе, грохнуло орудие.

✡

Разрыв снаряда. Снова разрыв. Столб снега взлетает в воздух. Два человека ползут на животах по разрытому снарядами полю. Когда снег оседает, они слегка приподнимаются и окликают друг друга.

— Маша! Жива!

— Жива, Федор Семенович!

И они ползут дальше. Гул летящего снаряда. Новый разрыв. Опять они припадают к земле. Снег оседает. И снова слышно:

— Маша?

— Я!

И они ползут.

Шторка.

— Фельдшер пришел! Фельдшер пришел!

Вокруг Маши собирались бойцы. Временный укрепленный пункт. Брустверы, землянки, вырытые в земле ходы. Маша отряхивала шапкой снег с полушубка, с сумок, которые висели у нее с обоих боков (на одной из сумок был обозначен красный крест). Она оживленно говорила:

— Ух, и стреляют около Лустомяк! Всю дорогу на животе проползли.

Бойцы добродушно рассмеялись и кто-то сказал:

— Что-то наша Маша забоялась.

— А я всегда боюсь, когда стреляют, — и она обратилась к лейтенанту: — Больные, раненые есть?

— Нету. Эвакуировали, товарищ Маша.

— Я вам письма привезла, — сказала Маша и, вынув из сумки письма, прочла адрес на первом конверте:

— Фоменко!

— Фоменко! Фоменко! — закричали голоса.

— Здесь Фоменко! — отозвался боец, протискиваясь. Маша передала ему письмо. Ее обступили, она передавала письма.

— Гаврилюк! Никитин! Ашуркин! Вот и все.

Она улыбнулась и сказала:

— А кому писем нет, — тому папиросы привезла...

Чайком вы меня за это напоите?

Вокруг захлопотали, забегали:

— Чаю! Маше! Чаю!

Шторка.

Вечер. Другой укрепленный пункт. Рядом позиции зенитной артиллерии.

— Раненые есть?

Это опять Маша. Попрежнему у нее сумка с красным крестом.

Лейтенант утвердительно кивнул головой. Маша пошла по окопу. Неподалеку лежал раненый. Маша склонилась над ним.

— Жгут! — сказала она Федору Семеновичу.

Раздалась команда. Послышалось приближающееся жужжание вражеского самолета. Загрохотали зенитные орудия.

— Спирт! Марлю!

Круша все вокруг, грохнула поблизости авиационная бомба. Земляной вихрь обрушился на окоп. Машу рвануло в сторону. Она поднялась, отерла лицо рукавом. Опять склонилась над раненым.

— Иод!

Подбитый снарядом, задымил вражеский самолет. Начал падать. И вдруг, вспыхнув, врезался в ближний лесок, ломая деревья. Грохот. Тишина.

— Бинт! Ножницы!

Шторка.

Рассвет. И снова укрепленный пункт, снова стрельба. Снова Маша. Уже усталая и промерзшая:

— Больные, раненые есть?

✲

Буран смешал все дороги. Окутанный снежными вихрями, с трудом пробирался «газик». Рядом с санитаром, одетым в военную форму, сидела Маша, закутанная в башлык. Бешеный ветер гудел вокруг. Быстро темнело. Но вот показались вдали какие-то неясные строения и шофер, пробормотав «Каравангер!», поднажал на педаль. Вскоре они выбрались на наезженную дорогу и машина остановилась у дощатого длинного двухэтажного здания.

— Столовая Военторга. Здесь заночуем, — сказал шофер.

Маша, борясь с ветром, прошла в здание.

Это было помещение бывшей гостиницы, на фасаде еще висела иностранная вывеска «Отель». Теперь это была столовая, организованная Военторгом, на шоссе, по которому в разных направлениях двигались войска. Иногда, когда проходила войсковая колонна, столовая мгновенно заполнялась людьми, люди гурьбой спешили в буфет, все столы были заняты. Колонна уходила, столовая пустела, словно схлынула волна. Прилив и отлив. Сейчас здесь было тихо. Маша подбежала к стойке и, дуя на руки, согреваясь, подтаптывая ногами, стала расстегивать полушубок. Буфетчик, возясь в шкафу, спросил:

— Вам обед?

— Обед.

Буфетчик продолжал возиться, а Маша, размотав, наконец, башлык, сняла шапку, встряхнула волосами, взяла две тарелки, которые ей передал буфетчик, и пошла к столу. Внезапно ее окликнули:

— Маша!

Маша вздрогнула и оглянулась.

— Здравствуйте, Маша!

И к Маше подошел Алеша. Он был в военной форме, в кожаной куртке и меховой шапке.

— Алеша! — сказала Маша.

И так они стояли друг против друга, молча, нерешительно, не зная, что сказать: Маша с тарелками в руке, Алеша в нескольких шагах от нее.

Она поставила тарелки на стол и протянула ему руку.

— Здравствуйте!

Он горячо и неловко потряс ее руку. И снова они замолчали. Даже не присаживались, а стояли друг против друга. Он глядел на нее, не отрываясь, с волнением и любопытством.

— Какая-то вы странная стали! — сказал он, — какая-то взрослая!

— А вы все такой же, Алеша!..

— Да?

И они опять стояли, молча глядя друг на друга, и вдруг у Маши слегка дрогнули уголки губ, она улыбнулась, глаза ее весело блеснули, и оба они засмеялись дружно, от всего сердца.

— Что ж вы стоите? — сказал Алеша. — Садитесь!.. Кушайте!..

— Спасибо.

И Маша села. Он хлопотал, стараясь скрыть свое смущение:

— Соль у вас есть? Хлеб взяли?

И переносил с соседних столиков солонку, хлебницу. Потом сел. Опять они не знали, о чем говорить. Маша молча ела, и когда взгляды их встречались, оба поспешно отводили глаза и чуть-чуть улыбались.

Алеша сказал наконец:

— Как давно мы с вами не виделись, Маша!

— Да, давно! — сказала она и ела как-то уж слишком торопливо, не замечая, что иногда подносила ко рту ложку, ничего ею не зачерпнув.

— Вы уже наверно забыли меня, — сказал Алеша, — а помните, как мы с вами познакомились? Приехали в какое-то поле, долго стояли, а потом обратно ехали. Помните? Я еще вам стихи читал.

— Да, помню, — сказала Маша и улыбнулась. — Смешные были стихи...

— А ведь они мне тогда казались хорошими...

— И мне тоже.

Они опять засмеялись. И вдруг начали говорить, перебивая друг друга.

— А помните наше общежитие? — спрашивал Алеша.

— Конечно... Я Кодю недавно встретила. Помните Кодю? Он все такой же... Длинный... Смешной...

— А как Клава?

— Клава — хорошо!

— Все доклады о Чернышевском читает?..

— Да, да...

И опять они засмеялись. Помолчали.

— А помните, Маша, — тихо спросил Алеша, — как мы откуда-то возвращались, и была тревога, и мы долго стояли где-то в подъезде?

Она ответила не сразу. Чуть-чуть нахмурилась, отодвинула еще почти полную тарелку.

— Да... Но все это было так давно. — И перевела разговор.

— Вы куда направляетесь? На Тулепку?

— Нет... Я очень рад вас видеть, Машенька!

Но Маше, видимо, не хотелось возвращаться к этой теме, и она продолжала расспрашивать:

— Вы в какой же части, Алеша?

— Да тут... недалеко, — неопределенно ответил Алеша и горячо добавил: — Я так часто вас вспоминал!

В это время в дверях появился рослый военный в телогрейке. То был Поленцев. Он кричал:

— Соловьев! Ты чего расселся? Что ж, я за тебя буду бутылки таскать?

Маша удивленно посмотрела на кричавшего, потом на Алешу. Алеша смутился, встал, сказал:

— Я сейчас...

И торопливо, не оглядываясь, пошел к дверям.

А навстречу ему шли с улицы люди: прибыла очередная войсковая колонна. Хлопали двери, клубился морозный пар, кто-то крикнул громовым голосом:

— Маша Степанова! Зайчук, тут Маша Степанова.

И стол Маши сразу обступили люди в полушубках, в зимних шапках. Они хлопали Машу по плечу, говорили, перебивая друг друга, расспрашивали.

— Как ты попала сюда?

— На базу еду, за медикаментами. А вы?

— Мы на Северный...

— Скоро и я туда же, — сказала Маша.

— Перебрасывают?

— Приезжай, Маша! Без тебя пропадаем!

Маша весело отвечала:

— Смейтесь, смейтесь! А кто вам письма да подарки возил?!

— Ты, ты возила! — Кто-то нежно ее обнял.

А вдали уже было слышно:

— Федоренко! Тут Маша Степанова!..

Но как ни была Маша обрадована этой встречей с друзьями, она краешком глаза следила за Алешей. Алеша через все помещение, от дверей к стойке, таскал на спине ящики с бутылками.

И когда он вновь подошел к машиному столу, Маша попрежнему была окружена плотным кольцом людей. Он услышал:

— Маша! Помнишь Тулепку? А Корстунь?

— Ох, и не вспоминай, — смеясь отвечала Маша.

Раздался сигнал:

— По машинам!

Люди двинулись к выходу. Это были бойцы пехотной части. Они погрузились на грузовики, и по сигналу колонна двинулась по дороге. Помещение столовой снова опустело. Алеша подсел к Маше и, помолчав, несколько грустно сказал:

— Однако, вас тут знают.

— Ну, как же! — ответила Маша. — Это все друзья! Я с ними под Корстунем в окруженье попала.

— Значит, вы и под Тулепкой были?

— Была... Скажите, Алеша... Вы что... здесь в столовой работаете?

— Да. Шофером при столовой...

— Вот как? — сказала Маша и внимательно посмотрела на него. — И Поленцев ваш тут?

— Тут... А вы, что, узнали его? — чуть улыбнулся Алеша.

— Да... Поленцева я узнала...

Она немного задумалась и добавила.

— Я многих ваших товарищей встречала. Вот Костю... Потом Охапкина встретила... И еще — такой маленький, черненький... Фамилии не помню... Они все под Тулепкой были. В бронетанковых частях. Первыми прорвали укрепления... Охапкин ранен. Он представлен к награде.

— Да?

— Да...

Алеша слушал ее и вертел в руках штопор, который взял со стола. Рассказывая, она машинально смотрела на этот штопор. Алеша вдруг перехватил ее взгляд и, почему-то очень смутившись, положил штопор на стол. Помолчал и сказал:

— Ну, что ж! Не всем же быть героями!..

И оба умолкли. Так некоторое время они сидели молча, каждый думая о своем. О чем они думали? Неизвестно. Но, видимо, о чем-то очень большом и серьезном: бывают минуты, когда в молчаньи решается судьба всей жизни. Тогда молчание значит больше, чем сотни слов. Лицо Маши как бы остекленело. От оживления, вызванного встречей с Алешей, не осталось и следа. Глаза ее вдруг стали далекими, утомленными, равнодушными. Скулы ее обозначились резко. Она посмотрела на часы, висевшие на стене, встала, протянула Алеше руку. Сказала:

— Прощайте, Алеша! Я иду спать...

Он растерянно пробормотал:

— Уже?.. Мы ведь так давно не виделись?

Она сказала:

— Я очень устала...

И пошла к лестнице, которая вела на второй этаж. Она медленно поднималась по лестнице, устало переставляя ноги в тяжелых валенках. Алеша недвижно стоял и смотрел ей вслед, пока она не скрылась. Она давно ушла, а он все стоял и стоял.

Захлопали двери — прибыла новая колонна.

Буфетчик крикнул:

— Соловьев! Можно забирать ящики!

Алеша вздрогнул, как бы очнувшись подошел к буфету, взвалил на спину ящики и двинулся к выходу.

Бойцы наскоро закусывали, переговаривались, шутили. Кто-то из них окликнул Алешу:

— Что ж ты, друг, все пустые таскаешь? Ты бы нам с крем-содой принес...

Но Алеша ничего не слышал.

Маша стаскивала с себя полушубок: над столовой помещалось нечто вроде гостиницы для комсостава. В большой комнате стояло много коек, люди, не раздеваясь, спали, накрывшись полушубками. Маша села на койку и сказала санитару, который возился в своем вещевом мешке:

— Федор Семенович!

— Я?

— Когда завтра едем?

— Часов в восемь поедем...

— Я вдруг устала, устала... — пробормотала Маша.

Она начала стягивать валенок, и вдруг неожиданная слеза скатилась у нее по щеке.

— Ты что? — в недоумении спросил Федор Семенович.

Маша стянула валенок, кинула его на пол и утерла слезу ладонью.

— Да так... ерунда...

— Ты не юли, в чем дело? — допытывался Федор Семенович.

— Да вот встретила я тут одного парня... — нехотя сказала Маша.

— Ну и что?

— Ну, ничего... Очень хотелось встретиться, а когда встретились, то и говорить было не о чем.

— Вот как?

Маша сняла второй валенок, помолчала и вдруг добавила:

— Я думала, Федор Семенович, что он на фронте, а он здесь в столовой шофером служит.

— Ну и что же? — спросил Федор Семенович. — Ничего в этом плохого нет. Дело нужное, полезное. Не всем из пулемета стрелять, надо кому-нибудь и в тылу работать.

— Да, да, — сказала Маша — да, да, это так...

Она легла на постель, укрылась шинелью, съежилась. Помолчала.

— Ах, Федор Семенович, Федор Семенович! — сказала она вдруг. — Вот когда любишь человека, хочется, чтобы он был какой-то особенный, необыкновенный... Любила я этого парня, ох как любила! И все мечтала, что он будет лучше всех, первый во всем... А он...

— Эх, ты! — протянул Федор Семенович. — Милая! Да мало о чем девчонки мечтают!.. Люди в мечтах-то одни, а на деле-то другие... Ну, спи, спи...

Он постоял некоторое время и вышел.

Алеша сложил ящики на машину, вернулся. В дверях тамбура ему повстречался Поленцев. Вокруг никого не было, действие происходило в полутьме.

Увидев Алешу, Поленцев жестом остановил его.

— Алешка! Видал?

— Что?

Поленцев захохотал и ткнул его пальцем в бок.

— Учительша твоя тут... Помереть на месте! В шинели, в штанах...

— Ну и что?

— Уж и так хороша, а сейчас... Идем, дурак, обхохочешься!..

— Пойди к чорту!

— Ого! — сказал, издеваясь, Поленцев. — Видать, еще

щипет. Ты бы к ней зашел. Она бы с тобой, по старой памяти, географией занялась бы.

У Алеши до хруста стиснулись челюсти и оборвалось дыхание. Он схватил Поленцева за воротник и оттолкнул его. Поленцев отлетел в сторону, ударился о дверь. Дверь с треском распахнулась, Поленцев вывалился в помещение столовой и упал к ногам бойцов, сидевших за столом. Те вскочили.

— Ты что? Что с тобой?

— А чорт его знает! — сказал, подымаясь отряхиваясь и злобно глядя на дверь, Поленцев. — Темно там. Оступился.

☆

Алеша пересекал улицу, лавируя между стоявшими машинами. Он вошел в здание, на дверях которого висела табличка: «Комендант». И вот, торопясь, он уже вышел из этого здания.

Санитар Федор Семенович, закутавшись, дремал на площадке второго этажа. Снизу по лестнице взбежал запыхавшийся Алеша. Приоткрыл дверь общежития.

— Вам кого? — встрепенулся Федор Степанович.

— Где здесь Маша Степанова? — сказал Алеша.

— Тсс!.. Тише ты! Маша спит.

Алеша пробормотал:

— Мне обязательно нужно сказать ей два слова.

— Человек две ночи не спал! — хмуро сказал Федор Семенович. — Понятно тебе?.. — И он заключил: — Человек спит!

Алеша повернулся и быстро сбежал с лестницы.

Внизу, в столовой, попрежнему толпился народ. Алеша сел за стол, отодвинул тарелки с ножами и вилками, стоявшие на столе, вырвал из записной книжки несколько листков бумаги и стал быстро писать.

Вот он кончил писать, сложил листки, надписал: «М. Степановой», взбежал по лестнице и, увидев, что Федор Семенович уже спит, снова начал спускаться, нашел по дороге в стене гвоздь и прикрепил к нему письмо.

☆

Светало. Ночь уже была на исходе. Мимо домов, разрушенных бомбардировкой, с сохранившимися иностранными вывесками попрежнему шли и шли воинские колонны.

Раздался стук в дверь.

— Маша! Вставай! Пора ехать!

Маша открыла глаза, сразу вскочила и по привычке, еще в полусне, начала одеваться.

Вошел санитар Федор Семенович в полушубке, видимо, только что с мороза:

— Шевелись, Маша!. Половина восьмого.

Она быстро застегивала пуговицы полушубка. Сказала:

— Минутку, Федор Семенович! Мне еще надо повидать тут одного человека.

Федор Семенович откликнулся, дыша на ладони:

— Приходил этот твой человек. Да не пустил я его.. Ты спала...

— Приходил?.. Где же он?..

— Говорят, на фронт уехал, — сказал Федор Семенович, — на рассвете...

Маша недоверчиво посмотрела на него и вдруг побежала вниз по лестнице. Она подбежала к буфету, протолкавшись между бойцами, которые вновь заполнили столовую, и спросила, обращаясь к буфетчику:

— Товарищ!.. Тут у вас в столовой шофер... Алексей Соловьев... Где его повидать?

В это время ее окликнул человек в шоферской куртке:

— Вам кого? Соловьева?

— Да, да...

— На фронт ушел.. Вчера ночью отпросился у коменданта... С эшелоном... В 67-й...

Очень волнуясь, она подошла к нему и спросила:

— Вы это точно знаете, товарищ?

— Ну, как же... Сам провожал его...

Тут Маша сорвалась с места, побежала через столовую к лестнице. На лестнице она столкнулась с Федором Семеновичем. Они встретились на том самом месте, где висело письмо, адресованное Маше. Но они не заметили этого письма.

— Федор Семенович! Это правда, правда! — говорила Маша. Она сияла. Она обхватила Федора Семеновича руками и, счастливая, бормотала:

— Он уехал... С эшелоном... в 67-й... Уехал, уехал...

— Уехал?.. Чудачка! Чего же ты радуешься, что он уехал? — спросил Федор Семенович.

— Но как же мне не радоваться, Федор Семенович,— воскликнула Маша,—ведь он мне дороже всего в жизни!..

☆

Вечер. В столовой Военторга горели лампы. По лестнице спускался красноармеец. В руках он держал письмо, которое Алеша написал Маше. Красноармеец прочел адрес, остановился на лестнице и крикнул вниз:

— Степанов — есть тут такой?..

Внизу умолк шум. Чей-то голос переспросил:

— Кого?

— Есть тут Степанов? Письмо ему.

— Я — Степанов, — приподнялся какой-то боец.

— Как звать?

— Михаил.

— Тебе письмо!.. Держи!..

Красноармеец Степанов взял письмо, подсел к свету, посмотрел на адрес, на дату и сказал:

— Второе марта... Одиннадцать дней гуляет...

Расправил листочки, стал читать. И вдруг рассмеялся.

— Это не мне!.. Это какой-то Маше.

— Покажи-ка! — сказал кто-то.

Взял письмо, посмотрел:

— Верно, Маше...

И прочел:

— Дорогая Маша!..

Все засмеялись:

— Читай дальше!

— Как же читать... Чужое письмо... неловко...

И сложил письмо.

Тогда письмо взял третий красноармеец, более пожилой. Вид у него был степенный, рассудительный. Он спокойно сказал:

— Чудаки! Может, здесь что-нибудь важное. Вон оно одиннадцать дней валяется. Чего ж тут стесняться, дело фронтовое. Может ее кто увидит — расскажет..

И он начал читать:

«Дорогая Маша! Я сейчас уезжаю. Много месяцев я хотел тебя встретить и когда, наконец, вчера встретил, то растерялся и не знал, что сказать... Маша! Мне стыдно вспоминать тот вечер, когда мы с тобой расстались. Да и не хочу вспоминать! Я вел себя позорно, как мальчишка. Я струсил и больше не пришел к тебе, а потом решил бросить все, уехать и позабыть тебя...»

Все внимательно слушали. Красноармеец продолжал, повторяя некоторые слова, с трудом разбирая почерк.

«...Но видно в жизни так не бывает. Когда я остался

один, я вдруг понял, что не могу жить без тебя, что я люблю тебя. Люблю всем сердцем, всей душой. На всю жизнь! Вот и все. Я уезжаю. Клянусь тебе, Маша, что больше никогда в жизни тебе не будет за меня стыдно.

Алексей Соловьев.»

Бойцы сидели притихшие, молчаливые. Читавший все еще держал в руках письмо.

Кто-то сказал:

— Да!.. Надо, братцы, все-таки эту Машу найти!..

⁂

Грохот разрыва. Ночь. В эту ночь началось наступление. Гул орудий превратился в сплошной рев. В этом оглушительном грохоте выделялись отдельные взрывы фантастической силы.

Озаряемая вспышками разрывов и заревом отдаленных пожаров по снежному полю ползла пехота.

Впереди, взламывая снежный наст, вздымаясь и ныряя, шли танки. Упала сброшенная с самолета осветительная ракета и озарила ночное поле, людей, припавших к земле и неуклонно ползущих вперед.

Среди бойцов этой группы полз и Алеша Соловьев.

Ракета погасла, и снова все окунулось во мрак.

Люди ползли. Сжимая в руке винтовку, утопая в снегу, обливаясь потом, продвигался вперед и Алеша. Он, как и все, делал короткие перебежки и снова падал в снег.

Вражеская артиллерия и пулемет били по наступающим. Снаряды ложились неподалеку, вздымая гигантские белые столбы. Но Алеша, как и все, продвигался вперед. Вот бойцы достигли какой-то возвышенности. Отсюда стал виден пылающий город — цель наступления. Черный дым терялся в ночном небе. Разламывая здания, рвались бомбы, сбрасываемые с самолетов.

Приближался решительный момент наступления. Рев орудий достиг своей наивысшей точки. Снаряды ложились сплошным заградительным барьером. Но люди ползли, полз и Алеша. Раздавались короткие слова команды:

— Ложись! Вперед!

— Ложись! — передал Алеше сосед.

Оба припали к земле. Оба вытерли с лица пот и стали жадно глотать снег. Сосед спросил:

— Как дела, друг? Вспотел?

— Вспотел.

— Не боязно?

— Не боязно, — сказал Алеша, — а так... как-то странно.

— Вперед! — донеслась команда. И снова они ползли.

Начинался рассвет. Теперь они ползли в зоне разбитых вражеских укреплений: мимо прорванных, скрученных в фантастический клубок проволочных заграждений, выломанных бетонных глыб укрепленных точек; они карабкались, проваливаясь в воронки, в противотанковые рвы.

И вдруг, как сигнал к последней атаке, вдали едва слышно прозвучало:

— Вперед!.. За родину! За Сталина!

И этот клич, нарастая, пронесся по рядам. В тумане рассвета снежное поле как бы ожило: тысячи бойцов поднялись и бросились в атаку.

И каждый боец, устремляясь вперед, повторял:

— За родину! За Сталина!

И, опережая других, стиснув винтовку в руках, перепрыгивая через окопы, через брошенные пулеметы, через тела убитых врагов, бежал Алеша.

Вдруг он пошатнулся. Винтовка выпала из его рук. Он тяжело соскользнул на землю. Поднялся. Поднял винтовку левой рукой, сделал несколько шагов, упал. Поднялся. Прислонился к дереву, изо всей силы стиснул винтовку левым локтем (правая рука была безжизненна) и вновь побежал вперед.

Доносилось далекое «ура!» Атакующие ряды исчезли в дыме. Это было море дыма. Клубясь, он тяжело поднимался в небо, озаренный лучами восходящего солнца.

⁂

— Победа! Победа!

Это крикнула Клава. Широко распахнув двери, она выбежала из отделения, где помещались телеграфные аппараты. В руках она держала узенькую телеграфную ленточку. Она выбежала за барьер — в знакомое нам почтовое отделение — туда, где толпились обычно посетители, и, вскочив на стул, волнуясь, высоко подняв руку с телеграфной лентой, кричала.

— Победа! Товарищи, победа!

Раздалось ликующее «ура!». Громовое «ура» заглушили оркестры. Это была уже не почта, а площадь, переполненная людьми. Здания были украшены флагами, оратор говорил речь, изо всех сил выкрикивая слова.

⁂

По размытой весенней дороге двигались на грузовиках части возвращающейся победоносной армии. Они, видимо, только что покинули передовые позиции. Бойцы были еще небритые, утомленные, некоторые — в разорванных полушубках, мокрых от весенних дождей. Веселые боевые песни неслись с грузовиков. Машины шли непрерывной лентой, разбрызгивая весенние лужи.

Они проходили через какую-то деревню, и все население, стоя на улице, восторженно приветствовало их. Мальчишки с крыш пускали голубей.

На одном из перекрестков остановились машины санитарной службы, пропуская вперед войска.

Врачи, санитары, военфельдшеры стояли возле своих крытых машин, глядя на проходившие колонны.

Маша вместе с остальными стояла на подножке знакомого нам, порыжевшего от весенней грязи газика и, улыбаясь, смотрела на бойцов.

И санитар Федор Семенович, который, казалось, знал наименование всех частей, кричал, как бы принимая парад:

— 132-му стрелковому — ура!

— Ура! — неслось ему в ответ.

— 17-му — ура!..

Все смеялись. Смеялась и Маша.

— 67-му!..

— Маша! Маша! — раздался внезапный крик.

Маша вздрогнула от неожиданности, обернулась, поискала глазами кричавшего и вдруг увидела, как с одного из грузовиков спрыгнул боец и, спеша, перепрыгивая через лужи, побежал к ней.

Это был Алеша. С секунду она стояла неподвижно, затем бросилась к нему навстречу, также прыгая через лужи. И вдруг, поскользнувшись, сразмаху смешно шлепнулась в талый снег.

Алеша подбежал к ней. Маша, хохоча, старалась встать. Алеша поднял ее и прижал к себе — мокрую, счастливую. Она продолжала смеяться, потом чуть отстранилась, посмотрела на него. Он был небритый, худой, с правой рукой на перевязи.

— Ты ранен? — спросила она с испугом.

Не отвечая, он глядел на нее радостный, взволнованный. Потом он сказал:

— Маша! Смотри! Ты совсем мокрая!

И, наклонившись над ней, стал тороливо счищать рукавом талый снег с ее плеч. Она подняла голову, и

вдруг внезапно, неожиданно для них самих они поцеловались. Но вот она отстранилась и невольно прижала ладони к щекам. Он поймал ее руку:

— Машенька!

Раздался далекий крик:

— Тронулись!

Алеша оглянулся на двинувшуюся колонну, и уже торопясь, взволнованно заговорил:

— Машенька! Ты получила мое письмо?..

— Нет... Мне его рассказали, — ответила она, смеясь.

— Как рассказали? Кто?

Двинулась и санитарная колонна, и Федор Семенович кричал:

— Машу-у-у! Поехали!..

Они спешили в разные стороны, к своим машинам. Торопясь, Маша крикнула:

— Мне один боец рассказал!..

— Ну, и как же? Маша!

— Алеша! Нам нужно увидеться! Обязательно!

Далекий крик:

— Соловьев!

Он побежал и, оглядываясь, на ходу кричал:

— Маша! Я буду тебя встречать! Слышишь!

Маша подбежала к своему газику. Санитарный отряд влился в общий поток двигавшихся по дороге машин; всего лишь несколько грузовиков отделяло Машу от Алеши. Алеша что-то кричал ей, стоя на грузовике, отчаянно жестикулируя, но грохот моторов заглушал его слова. Маша разводила руками, показывая ему, что ничего не слышит. Тогда он выхватил из кармана блокнот, написал на нем несколько слов, и белый листок бумаги из рук в руки, из грузовика на грузовик поплыл к Маше. Маша развернула записку и прочла:

— Маша! Как хочешь, а жить без тебя я не могу!

Это «не могу» было подчеркнуто несколько раз. Стояло пять восклицательных знаков.

Маша засмеялась, высунулась из газика и сказала тому, кто вручил ей записку:

— Передайте ему: и я тоже...

И снова по грузовикам, наклоняясь друг к другу, бойцы весело передавали:

— И я тоже... И я тоже... И я тоже...

Последний, сидевший рядом с Алешей, получив эту словесную эстафету, повернулся к нему. Это был курносый, небритый, смешной паренек. Он недоуменно пожал плечами и деловито и хмуро, басом сказал:

— И я тоже...

Алешка в восторге обнял его и крепко поцеловал. А паренек отбивался под общий хохот.

☆

Надпись: ПРОШЛО ДВА ГОДА.

Грохот трамваев. По бульвару огромного города шли Маша и Алеша. Толпы людей, гул автомобилей и трамваев.

Алеша горячо рассказывал:

— Я ему говорю: расчеты, профессор, правильны, ошибка в постановке опыта. А он: нет, говорит, проверьте расчеты. Проверили. И, конечно, ошибка в аппаратуре...

Маша сказала:

— Посидим, Алеша.

Они сели на скамью. Вечерело. Зажигались огни. Мимо Маши и Алеши проходили люди — в галошах, по весенней, липкой земле.

— Весна! — сказала Маша.

— Да, весна! — воскликнул Алеша, — скоро три года как мы с тобой познакомились.

Маша откликнулась:

— Три года! Мне кажется, что это было давным-давно.

— А мне — нет... Словно, это было вчера. Ты была в кофточке и в берете. А я сидел за рулем сердитый-сердитый. Только тогда ты была какая-то маленькая, смешная. А сейчас ты громадная. Уже — скоро доктор. Моя жена. Машка моя!

Оба весело засмеялись. Весна, весна! Прозрачный закат, легкий пар от земли. Шумит город, звенят трамваи. Мелькают прохожие.

— А знаешь, Алеша, — сказала Маша. — Ведь нелегко мне было тогда с тобой... Ох, не легко. Ты мне иногда казался странным, не совсем хорошим. Мне страшно бывало, часто бывало страшно... И почему это так происходит в жизни? Почему бывает легкая и бывает трудная любовь? Почему любишь даже тогда, когда нелегко любить?

Они примолкли. Закат догорал. Фонари светили все ярче и ярче. Вечер. Теплый и ясный вечер.

— Да, нелегко, — сказала Маша. — И если бы все начинать сначала, если бы снова повторилось то время, ты знаешь, кого бы я полюбила, Алеша?

— Кого? — спросил он испуганно.

Она долго молчала. Потом сказала:

— Тебя!

КОНЕЦ.

Работа Б. В. Щукина над образом Ленина

Н. Лебедев

Еще задолго до Ленина в Октябре Щукин мечтал о роли Ленина. Мысль об этой роли подсказал ему Алексей Максимович Горький. Горький как-то заметил вскользь, что если вахтанговцы поставят пьесу о Ленине, то роль Ильича следует поручить Щукину.

В период работы над образом Михайлова для Поколения победителей Щукин внимательно изучал историю большевистской партии, биографию Ленина.

Но особенно энергично взялся Щукин за изучение образа Ленина после объявления конкурса на пьесы и киносценарии к двадцатой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. По условиям конкурса это должны были быть произведения, посвященные Октябрьской революции и роли в ней Владимира Ильича.

Щукин отдавал себе ясный отчет в трудности воплощения на сцене и в кино образа величайшего из людей. Поражали богатство, сложность и многогранность образа. Казалось, сознание человека не в состоянии охватить масштабы и разносторонность его.

Основную опору для создания образа Ленина давала гениальная речь И. В. Сталина о Ленине на вечере кремлевских курсантов. Она давала синтетический образ Ленина и как человека и как революционного деятеля. Щукину очень нравилось сравнение Ленина с горным орлом. Оно предвосхитило народное представление о ленинском образе, рожденное значительно позже. Читая раздел о Ленине периода «Искры», Щукин останавливается на сталинском сравнении его с другими руководителями партии того времени — с Плехановым, Мартовым, Аксельродом. «...Ленин в сравнении с ними не просто один из руководителей, а руководитель высшего типа, горный орел, не знающий страха в борьбе и смело ведущий вперед партию по неизведанным путям русского революционного движения».

Дальше внимание Щукина остановило яркое определение литературного стиля Владимира Ильича:

«Только Ленин умел писать о самых запутанных вещах так просто и ясно, сжато и смело — когда каждая фраза не говорит, а стреляет».

Замечателен по своей образности рассказ товарища Сталина о своих впечатлениях от первой встречи с Владимиром Ильичем в 1905 году на Таммерфорсской конференции. До этой встречи товарищ Сталин «надеялся увидеть горного орла нашей партии, великого человека, великого не только политически, но, если угодно, и физически...». Каково же было его удивление, когда он увидел «самого обыкновенного человека, ниже среднего роста, ничем, буквально ничем не отличающегося от обыкновенных смертных...».

«Только впоследствии, — говорит И. В. Сталин, — я понял, что эта простота и скромность Ленина, это стремление остаться незаметным или, во всяком случае, не бросаться в глаза и не подчеркивать свое высокое положение, — эта черта представляет одну из самых сильных сторон Ленина, как нового вождя новых масс, простых и обыкновенных масс глубочайших «низов» человечества».

Эта ленинская скромность с особенной силой врезалась в сознание Щукина и позже явилась одним из основных слагаемых при формировании образа Ленина для кинематографа. Абзац за абзацем, строка за строкой читал и перечитывал Щукин сталинскую речь, впитывая в себя образ Владимира Ильича, набросанный с силой подлинного художника его ближайшим другом.

Щукину запомнилось как одно из величайших свойств Ленина его вера в массы, в творческие силы и классовый инстинкт пролетариата, его неустанная проповедь: «Учиться у масс, осмыслить их действия, тщательно изучать практический опыт борьбы масс».

Но вершиной сталинской речи являлась характеристика Ленина как гения революции. «Ленин был рожден для революции, — читал Щукин в последнем разделе речи товарища Сталина. — Он был поистине гением революционных взрывов и величайшим мастером революционного руководства. Никогда он не чувствовал себя так свободно и радостно, как в в эпоху революционных потрясений».

Речь И. В. Сталина к кремлевским курсантам дала Щукину все основное, для того чтобы в его сознании возникло ясное представление об образе Ленина в его главных определяющих характер чертах.

Вопрос о подготовке к исполнению роли Ленина стал приобретать более конкретные формы лишь со второй половины 1936 года, когда драматург Н. Погодин познакомил Щукина с черновым вариантом сценария Ноябрь, позже переработанным в пьесу и сценарий Человек с ружьем. Ноябрь намечался к постановке в киностудии Ленфильм. Ставить должен был режиссер С. И. Юткевич. На роль Ленина приглашался Щукин.

Сценарий Погодина был еще сырым, неоформленным, но в нем уже были намечены общие контуры образа

Народный артист Союза ССР Борис Васильевич Щукин

Сокращенная глава из книги «Щукин в кино».

Ленина. В частности, уже была набросана, ставшая позже широко известной, сцена встречи Шадрина с Ильичем в коридоре Смольного.

Так, туманные еще недавно щукинские мечты начали приобретать реальные очертания. В связи с Ноябрем Щукин пробует «примерить» себя к внешним данным образа. Он начинает внимательно изучать ленинскую иконографию, смотрит ленинскую кинохронику, слушает граммофонную запись ленинской речи. Наедине с собой Щукин пробует гримироваться под Ленина и подражать его голосу. Только теперь артист начинает ощущать во всем объеме грандиозность ответственности, которую он собирается взять на себя.

Образ Ленина не был созданием драматурга. Он был создан жизнью. Задача драматурга сводилась к отбору характерных черт, которые в пределах спектакля или фильма могли бы дать зрителю представление о наиболее существенных сторонах гения. Это могло быть сделано с большим или меньшим талантом. Но и драматург, и особенно, актер должны были постоянно помнить о контроле со стороны миллионов зрителей, которые имеют собственное представление о Ленине и будут проверять сценический образ своими личными, приобретенными иными путями, знаниями о живом Ильиче. Актер, исполняющий роль Ленина, появившись на сцене или на экране, должен был «походить» на него. Здесь недопустимы были никакие субъективные отклонения, никакое искажение, никакая фальшь. «Походить» нужно было, начиная с внешности. Десятки миллионов людей знали Ленина по портретам. Миллионы видели Ленина в кинохронике. Тысячи видели Ленина живым.

Трудность заключалась в том, что сам Щукин не видел Ленина при жизни, не знал его походки, движений, жестикуляции. Легче всего было добиться портретного сходства. Фотографии давали достаточный материал для изучения формы его головы, черт лица, отдельных моментов мимики. Очень помогали портретные наброски художников, рисовавших Ленина с натуры. Особенно ценными оказались зарисовки скульптора Н. Андреева.

Но и фотографии, и рисунки, и скульптура отражали лишь отдельные вырванные из жизни, моменты живого Ленина. Они не давали Ленина в непрерывности, в динамике, в движении. В них не было переходов от одного состояния к другому.

Еще большие трудности возникали, когда артист перешел к осознанию внешнего облика Ленина в целом — его фигуры, походки, манеры сидеть, стоять, говорить по телефону, писать, выступать с трибуны, беседовать с рабочими, крестьянами, партработниками, ближайшими друзьями.

По отдельным моментам нужно было восстановить целое. Фотографии показывали чрезвычайное разнообразие ленинских жестов. Отдельные снимки, относящиеся примерно к одному времени, настолько отличались друг от друга, что казались сделанными с разных людей. И в то же время в них можно было ощутить что-то общее, трудно определяемое словами, индивидуально ленинское. Это свидетельствовало о большой подвижности Владимира Ильича, о его выразительном своеобразии.

По нескольку раз смотрел Щукин немногие сохранившиеся в московской студии Союзкинохроники хроникальные кадры с Лениным. Но хроника показывала Владимира Ильича все время куда-то спешащим. Снимки делались в период немого кино, т. е. с нормальной скоростью в 16—18 кадров в секунду, а в отдельных случаях, когда приходилось снимать при слабом освещении, то и еще более замедленно — 12—14 кадров в секунду. При пропуске на звуковом проекторе (со скоростью 24 кадра в секунду) эти снимки кажутся убыстренными в полтора-два раза. Чтобы получить правильное представление о действительном темпе движений, необходимо мысленно замедлять его. Во всяком случае помощь кинохроники Щукину оказалась значительно меньшей, чем можно было ожидать.

Несовершенной оказалась и граммофонная запись голоса Ленина. Пластинки шипели, звук был засорен посторонними шумами, голос звучал слабо, как бы издалека. Все же Щукин упорно работал над этими материалами.

Тем временем с погодинским сценарием произошла заминка. Сданный в конкурсную комиссию еще в октябре 1936 года, он на много месяцев застрял в кинематографических инстанциях. По совету Щукина Погодин решил переделать его в пьесу для вахтанговского театра.

Отдельные кадры из пробной съемки Ноября появились в печати. Но этим и ограничилось участие Щукина в фильме Юткевича. В августе стало известно, что Ноябрь не будет ставиться[1]. Щукин переключался на исполнение роли Ленина в картине Восстание по сценарию А. Каплера в постановке режиссера М. Ромма. Фильм ставила студия Мосфильм.

Одновременно театр им. Вахтангова приступил к работе над законченной Погодиным пьесой «Человек с ружьем», в которой роль Ленина также поручалась Б. В. Щукину.

Обе постановки надо было выпустить к двадцатилетию Октября, т. е. через три месяца. Предстояла совершенно исключительная по напряженности работа. Нужно было найти хотя бы основные черты внешнего и внутреннего образа Ленина. Наконец, нужно было одновременно работать в двух местах — репетировать в театре и готовиться к съемкам на киностудии. Было ощущение огромной, невероятной, нехватки времени для решения чрезвычайно ответственной, невиданной в истории искусства задачи.

В сценарии Каплера акцент делался на Ленине-человеке. Ленин действовал в фильме главным образом как мыслитель, ученый, стратег, разрабатывающий в кабинете планы революционного выступления. Внимание сценариста было сосредоточено на показе «обыкновенности» Ильича, его простоты, скромности, чуткости к окружающим. Это сужало образ, ограничивало его объемность и глубину. Но это в известной мере и облегчало задачу артиста. Щукину было легче играть эти стороны ленинского характера: они были ему ближе, понятнее, доступнее, они были более свойственны его собственной индивидуальности. Он чувствовал в себе еще мало материала, из которого можно было лепить всеобъемлющий образ вождя. Особенности характера Щукина были, по-видимому, учтены Каплером, который с самого начала работы над сценарием ориентировался на Щукина как будущего исполнителя центральной роли.

Материал сценария уделял главное внимание Ленину-человеку. Но Щукин знал, что и за письменным столом, и в дружеской беседе с Василием, и в разговоре с его женой о детских распашонках Ленин оставался Лениным, т. е. гением революции, вождем партии и народных масс.

Работая над сценарием Каплера, Щукин с еще большей энергией продолжал работу над другими материа-

---

[1] Фильм по сценарию Н. Погодина был поставлен С. Юткевичем только в 1938 году. Роль Ленина исполнял артист Театра революции М. М. Штраух.

лами — над ленинскими статьями и книгами, над биографией Ленина и воспоминаниями о нем, над иконографией и граммофонными пластинками.

Работа шла по двум направлениям: по все более полному овладению внешним обликом и манерой поведения Ильича и по углублению в его внутреннюю сущность, его характер.

Много часов проводил Щукин в музее Ленина. Дома, читая и перечитывая все биографические материалы об Ильиче, Щукин подчеркивает для себя места, характеризующие отдельные ленинские черты и особенности:

«Живой характер».

«Смех заразительный, часто до слез».

«Сила воли, энергия».

«Как всегда, он осуществлял подготовку задуманного дела тщательно, всесторонне, с увлечением и напором».

«Он экономил свое время, целиком отдавая его делу борьбы рабочего класса».

«Все оппортунисты критиковали Ленина за непримиримость».

Щукин внимательно отмечает привычки Ленина и отношение его к бытовой обстановке:

«Купанье, море, морской ветер он очень любил».

«Быстрая езда на велосипеде».

«В эмиграции питался скверно и сильно обносился. Его мучили головные боли и бессонница, но Ленин не жаловался».

Такими отметками испещрены десятки книг щукинской библиотеки.

Читая сочинения Владимира Ильича, Щукин отмечает ленинские определения революции, диктатуры пролетариата, замечания о предателе Троцком и т. д.

Особо выделяет Щукин места, относящиеся к предоктябрьским дням. Он подчеркивает резкие возражения Владимира Ильича Троцкому, предложившему ждать с восстанием до Съезда Советов. Это — «полный идиотизм или полная измена... «Ждать»... это значит пропустить недели, а недели и даже дни решают теперь все». (Соч., т. XXI, стр 240).

В письме Ленина в ЦК, ПК и МК партии о немедленном приступе к вооруженному восстанию Щукин отмечает следующие строки:

«...Промедление становится положительно преступлением... Ждать — преступление перед революцией». (Соч., т. XXI, стр. 293 — 294).

Из выделенных Щукиным ленинских цитат можно составить целую хрестоматию.

Работая над воспоминаниями о Ленине, Щукин особенно тщательно изучает известные воспоминания А. М. Горького. Написанные великим мастером слова, они дали артисту исключительно много для художественной конкретизации образа.

Оптимизм, воля к жизни, бодрость, энергия Ленина — к этим определениям Горький возвращается в своих воспоминаниях неоднократно. Он рисует великолепный портрет человека, как бы вылепленного из этих качеств.

Горький восхищается замечательной чуткостью, предупредительностью, внимательностью Ильича к людям. Непритязательный к обстановке, пище, одежде, ограничивающий свои потребности до минимума, Ленин проявлял необычайную заботливость об окружающих.

Щукин отмечает места, рассказывающие о великолепном ленинском смехе.

Горький подметил в Ленине непосредственность, чистосердечность, «детскость», свойственные величайшим из гениев человечества.

Всматриваясь в щукинского Ленина на экране, зритель увидит позже, какое огромное количество горьковских деталей реализовано в фильмах Ленин в Октябре и Ленин в 1918 году.

Много дали Щукину личные встречи и беседы с Надеждой Константиновной Крупской. Крупская рассказала Борису Васильевичу о многочисленных бытовых подробностях, о том, как работал Ленин, что он любил из окружающей обстановки, как он отдыхал и как развлекался в минуты отдыха, что читал из художественной литературы, рассказала о его вкусах, привычках, привязанностях, десятках мелких человеческих черточек, характеризующих Ильича дома, в семье, в быту.

Щукин встречался также с бывшим секретарем Совнаркома Л. А. Фотиевой, ряд лет работавшей под руководством Владимира Ильича. Встреча эта дала интересный дополнительный материал для характеристики Ленина как государственного деятеля (использованный главным образом уже во втором фильме — Ленин в 1918 году).

Л. А. Фотиева рассказала о чрезвычайной дисциплинированности Владимира Ильича, его пунктуальности в исполнении обязанностей председателя Совнаркома, его тщательнейшем соблюдении советской законности.

Все эти факты, детали поведения и черты характера великого человека, образ которого Щукину предстояло воплотить в искусстве, артист старался впитать в себя, проникнуться ими, найти внутри себя чувства, хотя бы в небольшой степени совпадающие с ленинскими.

Постепенно в нем начало складываться некое общее представление об образе. Щукин не любил писать. Человек эмоционального склада, он не умел точно формулировать свое отношение к вещам и явлениям. Но, работая над ролью Ленина, Щукин попытался вкратце записать то, что он считал необходимым играть в этой роли.

В «Архиве Щукина» при музее Вахтанговского театра сохранились три листика с заметками Бориса Васильевича, сделанными во время работы над Лениным в Октябре и Человеком с ружьем.

На первом листке в блокноте со штампом «Музей В. И. Ленина» — отрывочные мысли об Ильиче, сделанные, видимо, на ходу:

«Любовь к народным массам.

Слушать их.

Разговаривать, беседовать (с ними).

Помогать разобраться им и проверять на них себя, советоваться с ними.

Все во имя пролетарской революции, все на развитие ее и на укрепление победы» [1].

На втором листке Щукин пытается сформулировать для себя определение основных черт ленинского образа. В заметках встречаются повторения, неоконченные и неразборчивые слова, пропуски. Вероятно они делались в состоянии глубокого раздумья:

«Лучшие качества, черты, достоинства человека. Ум, душевность (неразборчивое слово), гениальность.

Ум, высокая культура.

Скромность.

Сочетание самых высоких качеств человека, ученого, философа, организатора, вождя.

Гениальный ум Ильича.

Воля Ильича.

Жизнерадостность.

---

[1] Архив Б. В. Щукина при музее театра им. Вахтангова. Здесь, как и ниже, в скобки взяты слова, пропущенные и восстанавливаемые по смыслу. Материал публикуется впервые.

Вера в народ.
Любовь к народу.
Скромность Ильича.
Непримиримость (неразборчиво).
Изучение (неразборчиво)».

На третьем листке краткая на этот раз, повидимому, выношенная характеристика образа:

«Весь путь — созидание, борьба, работа, творчество. Изучение, внедрение, служение.

Кипучая натура. Страстность. Глубокая убежденность. Рыцарское служение одной идее. Самая большая любовь к народу. Самая большая вера в народ. Самая глубокая, неизменная, от начала сознательной жизни до последнего мгновения (преданность) народу.

Жизнерадостный человек, любящий детей, природу, цветы, людей. Он — учитель, вождь пролетариата, созидатель партии. Он — ученый с мировым именем, (с огромной) эрудицией. Философ. Он — верный ученик Маркса, Энгельса. (Он учится) у своих товарищей, у народа, у жизни.

Его биография — это непрерывная, целеустремленная, титаническая работа по своему охвату и трудности.

В нем сочетается нежность и суровость...»

В немногих строках Щукину удалось схватить самое важное, существенное, яркое в образе Ленина.

В них сформулирована «сверхзадача» образа: «Созидание, борьба, работа, творчество».

Долго и упорно работал Щукин над речью Ленина. И не только над фонетической ее стороной, но и над ленинской стилистикой. Он вчитывался в стенограммы выступлений Владимира Ильича, анализировал их словарь, конструкцию отдельных фраз, манеру и стиль выражения. По форме изложения ленинская речь была образцом простоты, популярности, доступности. По глубине и оригинальности мысли она отражала мудрость и неповторимость гения.

Щукину рассказывали, что в деловых и частных разговорах речь Ленина была образцом простоты, точности, пластичности. В ней не было ни малейшего намека на позу, выспренность, романтическую приподнятость, к которым любили прибегать вожди других классов и других эпох.

Вчитываясь в статьи, стенограммы, деловые заметки Владимира Ильича, Щукин начинал ощущать ритм, интонацию, «подтекст» его речи.

В сравнении с подлинной ленинской манерой говорить отдельные реплики сценария казались Щукину сухими, книжными. По его мнению, так не мог говорить Ленин. И Щукин долго бьется в поисках иного, более живого, более свойственного Ленину построения фразы. Вот несколько примеров.

В первом варианте сценария в одной из бесед с Василием Ленин, давая поручение достать газету «Единство», спрашивает его:

— Это возможно?

Василий отвечает:

— Трудно...

Ильич улыбается:

— Я не спрашиваю, трудно ли, я спрашиваю, возможно ли?

— Достану...— обещает Василий.

— Так...— говорит Ленин и переходит к новой теме.

Щукину кажется неестественной, невыразительной последняя реплика Ленина, и он пытается найти вариант, более соответствующий ленинской манере. Вместо слова «Так...» он вписывает на словах сценария: «Вот правильный ответ».

Но, видимо, ему и это не нравится и он ищет новый вариант:

«Ну, это другой разговор».

Реплика стала на место. Диалог приобрел законченность и естественную интонацию. Число подобных примеров можно продлить.

Щукин считал, что каждую реплику можно считать готовой лишь тогда, когда актер в образе может искренне произнести ее, как свою собственную.

Работа над лексикой и стилистикой ленинской речи помогала Щукину и в освоении ее фонетики. Конечно, основным источником изучения голоса Ленина оставались граммофонные пластинки, но стилистика помогала находить интонации для новых, придуманных сценаристом, текстов.

Освоение голоса потребовало от исполнителя и большой творческой фантазии и упорной работы. По свидетельству людей, часто слышавших Ленина, технически несовершенная граммзапись сильно искажала его голос. Баритон Ленина она превратила в высокий тенор. Нужно было воображением исправлять искажение. Трудность заключалась также в том, что голос Щукина был ниже и звонче голоса Ленина. Щукину приходилось добиваться такого звучания, которое не только походило бы на граммзапись, но в известной степени исправляло ее.

Особенно часто слушал Щукин пластинку с речью Ленина на смерть Я. М. Свердлова. Борис Васильевич любил ее за большое звуковое и интонационное богатство. «Прослушав пластинку, он воспроизводил ее своим голосом, стараясь на первых порах добиться максимального сходства. Для самопроверки Щукин, в свою очередь, просил записывать свои воспроизведения ленинской речи на фоновалики и, прослушивая их, вносил необходимые поправки.

По возвращении из Крыма (сентябрь 1937 г.) Щукину пришлось немедленно включиться в съемки. С 10 августа на Мосфильме уже снимались «эпизоды без Ленина». На всю постановку картины было отпущено 87 дней — срок по своей краткости небывалый в истории советской звуковой кинематографии.

На Б. В. Щукина легла нечеловеческая натрузка. Подготовительная работа дома, репетиции в театре, репетиции и съемка в студии отнимали 18—20 часов в день. Спать приходилось по 4—5 часов в сутки. Непосильная работа настолько выматывала артиста, что грозила его здоровью и могла повести к срыву и юбилейного фильма, и юбилейного спектакля. Комитет по делам искусств вынес постановление о временном освобождении Щукина от репетиций в театре и переключении его целиком на работу по фильму.

С первых же дней работы со съемочной группой установились самые дружеские отношения.

М. И. Ромм прислушивался к каждому замечанию артиста, почти всегда соглашаясь с щукинским толкованием отдельных сцен. Что касается общей трактовки образа Ленина, то ни режиссер, ни исполнитель не добивались точных формулировок. Решено было, по словам Ромма, согласиться на «какое-то не до конца договоренное, а подразумевающееся одинаковое... отношение к образу Ильича».

Было накоплено много элементов, подробностей, деталей образа. Нужно было синтезировать их.

Изучение фотографий давало чрезвычайно много. Щукин старался не пропустить в них ни одного самого мельчайшего штриха для характеристики образа.

Интересен метод, которым пользовался артист для увязки снимков говорящего Ленина с текстом ленинской речи. Он брал ряд фотографий и кадров из кинохроники, снятых во время одного из выступлений Владимира Ильича на II Конгрессе Коминтерна, и, сопоставляя их с текстом стенограммы, старался устано-

вить связь между снимками и теми или иными местами речи. Затем в порядке упражнений он воспроизводил эти места. Консультанты из числа бывших участников Конгресса утверждали, что в большинстве случаев Щукину удавалось правильно найти связь между речью и жестом Ленина.

Но сроки, сроки! Никогда еще у Щукина не было задания такой величайшей ответственности и никогда еще ему не приходилось работать такими темпами. План съемок был составлен точно, «в обрез», без расчета на последующие пересъемки неудавшихся сцен. Каждый эпизод нужно было играть, наверняка зная, что он обязательно войдет в картину. Но образ не был готов, он не был выношен, он еще не вошел в кровь артиста. Щукин чувствовал себя выбитым из привычного рабочего самочувствия. Оператор Б. Волчек вспоминает об ответе Щукина на вопрос о его самочувствии:

— Вы спрашиваете, что я чувствую? Только одно: мне кажется, будто я взялся за дело, которое выше моих сил. Создать в искусстве образ Ленина... Это было моей сокровенной мечтой. Создадим ли? Смогу ли?

Во время очередной пробы грима Щукину было предложено немного прорепетировать в павильоне, при полном свете. Его попросили сделать несколько движений и поворотов, которые и были сняты. Отсутствие предупреждения о съемке исключало напряжение и нервозность в работе. Вместе с тем эта первая съемка позволяла освоиться с условиями павильона, со включенностью в образ Ленина. Так были получены первые пробы с Щукиным.

Вместе с творческим коллективом Щукин долго и упорно работал над гримом. Опытный гример Мосфильма А. Ермолов, неоднократно видевший живого Ильича и добросовестно изучивший ленинскую иконографию, тратил первое время на гримирование Щукина не менее трех часов. Только через несколько дней, когда приобрелись навыки, удалось сократить этот срок вдвое.

Б. Волчек терпеливо искал принцип освещения, который увеличивал бы сходство Щукина с Ильичем. Остановились на верхнем направленном свете. Этот свет делал лицо актера более рельефным и более похожим на ленинское.

Достаточно было появления Щукина в гриме, как в студии возникала особая, необычная атмосфера — настроение торжественности, приподнятости, праздника. В павильоне старались не шуметь, говорили тихо, почти шопотом. Эта атмосфера помогала Щукину сосредоточиться, овладеть ролью, войти в образ.

Очень помогали артисту предварительная работа и творческое общение с партнерами, особенно с Н. Охлопковым, исполнявшим роль рабочего большевика Василия.

Выработав для себя систему приспособлений, он постепенно овладевал творческим самочувствием. Он не «играл», не «представлял», не «показывал» Ленина, а старался б ы т ь им. Это была задача, требовавшая от артиста не только знаний, но и огромной творческой интуиции. Усилием воли он преодолевал робость и волнение первых съемок и с каждым днем все смелее действовал перед объективом.

Из-за отсутствия предварительного репетиционного периода вся основная творческая нагрузка ложилась на самые съемки. Только в дни съемок устанавливались мизансцены, дорабатывались тексты реплик, отделывались куски эпизодов.

На студии такая система работы считалась нормальной — с ней приходилось мириться за отсутствием иного выхода. И если щукинский образ Ленина можно считать удавшимся даже в первом фильме Л е н и н в О к т я б р е, то это объясняется большой самостоятельной работой Б. В. Щукина над образом еще задолго до начала съемок, его гениальной интуицией, позволившей ему в лучших сценах «прорваться» к правильному решению роли.

В результате самоотверженной работы съемочного коллектива фильм В о с с т а н и е, переименованный перед выпуском в Л е н и н в О к т я б р е, был готов к сроку. 6 ноября, после торжественного заседания в Большом театре, посвященного двадцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции, в присутствии руководителей партии и правительства, в присутствии товарища Сталина, фильм был показан участникам заседания. Просмотр фильма сопровождался бурными овациями. Щукинский образ Ленина был принят зрителем. Через несколько недель он стал одним из самых любимых народом образов советской кинематографии.

«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»

Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Режиссер засл. деят. иск. М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото: нар. арт. СССР Б. В. Щукин в роли В. И. Ленина и нар. арт. РСФСР Н. К. Черкасов в роли А. М. Горького

„Суворов“

И. Астахов

С выходом на экран фильма Суворов советское киноискусство вписало в свою историю замечательную страницу. Жизнь и деяния человека, слава о котором жила, живет и вечно будет жить в сознании народа, снова прошли перед нашими глазами, как непрерывный и глубоко благородный подвиг во имя любимой родины, во славу русского народа. Киноискусство, воскресившее образ великого русского полководца, совершило то, что обычно сопоставляют с чудом. Только все мы знаем, что чудес не бывает, ибо все великое и прекрасное — либо создание природы, либо создание рук человеческих.

Воссоздав образ гениального и благородного человека, великого сына русского народа, киноискусство дополнило новым, оригинальным явлением галерею прекрасных образов, над созданием которых с большим или меньшим успехом трудились лучшие художники различных эпох. Подобно великому французскому естествоиспытателю Кювье, восстановившему по одной кости скелет вымершего мамонта, киноискусство, пользуясь историческими документами, письмами и воспоминаниями современников, воссоздало живой, пленительный образ исторического деятеля, роль которого в истории нашего народа трудно переоценить. Нимало не преуменьшая значения техники, превосходной работы оператора (засл. деят. искусств А. Головня), художника (В. Егоров), композитора (Ю. Шапорин), звукооператора (Н. Тимарцев), гримера (Л. Порозов), костюмера (Н. Бузина) и осветителя (Н. Королев), мы все же должны сказать, что главная заслуга в создании фильма принадлежит автору сценария Г. Гребнеру, режиссерам В. Пудовкину и М. Доллеру и артисту Н. П. Черкасову, создавшему великолепный образ Суворова.

☆

«Каждое произведение искусства непременно должно рассматриваться в отношении к эпохе, к исторической современности и в отношении художника к обществу... с другой стороны, невозможно упускать из виду и соб-

---

«СУВОРОВ»

Сценарий Г. Гребнера. Режиссеры засл. деят. иск. В. Пудовкин и М. Доллер. Операторы засл. деят. иск. А. Головня и Т. Лобова. Мосфильм. На фото: эпизод «Штурм Чортова моста»

ственно эстетических требований искусства. Скажем более: определение степени эстетического достоинства должно быть первым делом критики. Когда произведение не выдержит эстетического разбора, оно уже не стоит исторической критики» (Белинский. «Речь о критике», 1842 г.).

✲

Обратимся к художественным достоинствам фильма Суворов.

Первое и основное художественное достоинство фильма состоит в правдивой передаче характера главного героя и той исторической обстановки, в которой проходили его жизнь и подвиги. Чем больше соответствует произведение искусства жизненной, исторической правде, тем выше его эстетические достоинства. Правда жизни — высший критерий художественности. К сожалению, эту важнейшую истину многие деятели искусства забывают и, забывая, совершают большой грех перед искусством: заботятся о красоте деталей, о филигранной отделке третьестепенных частностей, не думая о главном — о соответствии произведения жизненной правде.

Гребнер, Пудовкин, Доллер и артист Н. П. Черкасов прежде всего стремились к воссозданию духа времени, живых человеческих нравов, политической и гражданской жизни, вне которых немыслимо было бы правдивое воспроизведение характера главного героя.

Автор сценария Г. Э. Гребнер, глубоко изучив исторические материалы, сумел найти основное противоречие, ставшее своеобразным законом движения главного героя и других лиц, так или иначе сталкивавшихся с ним. В чем состоит существо этого противоречия?

Громадный полководческий талант А. В. Суворова развернулся главным образом в последней трети XVIII столетия, в период бурного народного движения во Франции, с которой Россия поддерживала многообразными путями тесные взаимоотношения.

Великая буржуазная французская революция, опрокинувшая старую политическую систему во Франции, обнажила несостоятельность господствовавших в то время военных доктрин, проникнутых духом формализма, крепостничества и рассчитанных на механическое подчинение солдата «артикулам». Эти военные системы подавляли в солдате живой дух, чувство инициативы и возможность проявления самостоятельности в тех случаях, когда она при всех военных строгостях, бывает крайне необходимой. Гениальный Суворов великолепно понял требование времени.

Пользуясь широко разафишированным «либерализмом» Екатерины II, любившей, как известно, заигрывать с передовыми людьми и веяниями, Суворов двинул далеко вперед разработку самых передовых идей военной стратегии. В недрах феодально-монархического строя в России Суворов создал самую передовую военную науку, руководствуясь которой он не знал поражений. Даже наиболее прогрессивные люди Европы не были свободны от гипнотического действия суворовских подвигов, дававших обильную пищу для разговоров и легенд о колдовских приемах, о непостижимой хитрости и прочих таинствах, над которыми так любил потешаться Суворов, подлинный виновник многочисленных поражений европейских армий. Даже Байрон не уберегся от соблазна поговорить о чудодейственных качествах Суворова: «То ловкий шут, то демон, то герой, Суворов был необъяснимым чудом»...

На самом деле никакого необъяснимого чуда не было. Поднявшись на высоту исторического понимания обстановки, великий Суворов создал в отсталой России самую передовую военную науку, и, опираясь на нее, наносил европейским армиям поражение за поражением. Европейские генералы, привыкшие смотреть на все, что исходило из России, высокомерно и пренебрежительно, жестоко платились за это и оказывались разгромленными на-голову.

Суворовская система, требовавшая строгой военной дисциплины, была вместе с тем глубоко демократичной. Демократизм суворовской системы состоял в признании того факта, что главная сила армии—солдат. Отсюда, как вывод, забота о солдате, о поддержании в нем боевого духа, о воспитании в нем выносливости, инициативы и других важных боевых качеств.

Армия, созданная Суворовым, великолепно отдавала себе отчет в преимуществах этой передовой системы в сравнении с досуворовскими системами. Поэтому армия и каждый солдат любили своего полководца, называли его отцом. Суворов был строг и взыскателен к командирам, солдатам и самому себе. Как в солдатах и командирах, так и в себе самом он воспитывал готовность к суровым битвам, военным невзгодам, любым испытаниям. Закаляя армию, он закалял и самого себя:

На морозе обливался,
Спал на сене под плащом,
И с артелью заливался
Перелетным соловьем.

Эти замечательные качества, эти суворовские традиции не утратили своего значения и по сей день. Вот по-

---

«СУВОРОВ»

Сценарий Г. Гребнера. Режиссеры засл. деят. иск. В. Пудовкин и М. Доллер. Операторы засл. деят. иск. А. Головня и Т. Лобова. Мосфильм. На фото: эпизод прощания Суворова (арт. Н. П. Черкасов) с войсками в Тульчине

чему наша великая победоносная Красная Армия, созданная гениями Ленина и Сталина, воспитывается в духе суворовских традиций. Дух Суворова жив и по сей день! В этом сказывается его могущество, могущество народа, выдвинувшего из своей среды беспримерного «баловня побед».

✲

Однако мы еще не ответили на вопрос, в чем же состояло основное противоречие, ставшее своеобразным законом движения главного героя фильма.

Екатерина II, напуганная результатами французской буржуазной революции, в последние годы своего царствования с ожесточением начала наступать на «вольнолюбие» и либерализм, с которыми она некогда кокетничала. Вступление на престол Павла I ознаменовалось еще более крутым поворотом в сторону жестоких реакционных мер подавления всяческого либерализма и недовольства.

Поворот Павла к старым, отжившим формам особенно резко сказался на состоянии русской армии. Будучи поклонником Фридриха II, Павел I ввел в русской армии прусскую военную систему, основанную на бессмысленной муштре и жестокой палочной дисциплине. Шагистика, производимая в строгом соответствии с военным артикулом, вытеснила все разумные начала. Роль солдата по этой системе сводилась к роли механизма, артикулом предусмотренного.

Итак, с одной стороны, гениальный полководец, разработавший и безошибочно применявший новейшую военную доктрину и основанную на ней стратегию, с другой стороны, тупой, дегенеративный самодержец, влюбленный в военные парики, косички, букли и шагистику.

С одной стороны, творческое начало, вполне согласующееся с народным духом армии, с другой — ущемление и умерщвление всякого творческого начала, грубое подавление народного духа в армии. Суворов и Павел I — заклятые враги, исповедующие диаметрально-противоположные идеи и взгляды. Здесь — основное противоречие.

Гребнер построил сценарий на раскрытии этого противоречия. С этой точки зрения следует говорить и об особенностях драматургии фильма, о режиссерских и артистических задачах.

Драматические коллизии, развитие которых составляет основу фильма, вытекают не из сложно задуманного сюжета, а из столкновения прямопротивоположных идей и воззрений Суворова и Павла. Если говорить о типе сюжета, преобладающего в

«СУВОРОВ»

Сценарий Г. Гребнера. Режиссеры засл. деят. иск. В. Пудовкин и М. Доллер. Операторы засл. деят. иск. А. Головня и Т. Лобова. Мосфильм. На фото: арт. Н. П. Черкасов в роли Суворова

большинстве американских исторических фильмов, то в фильме Суворов сюжета нет. Точнее говоря, в нем нет внешнего сюжета обычно лежащего на поверхности произведения и составляющего главную пружину действия. Внешний сюжет почти всегда можно прощупать, как говорится, руками.

В фильме Суворов дело обстоит иначе. Здесь сюжетные положения непосредственно вырастают из столкновения двух фигур, двух систем, двух воззрений. Вот перед нами Суворов в момент разгрома поляков. Он радостно возбужден, стремителен, подвижен. Вслед за этим наступает крутой перелом в судьбе героя, связанный с воцарением Павла I. Непокорный гений, натолкнувшись на гатчинскую систему Павла I, оказывается в ссылке. Село Кончанское. Опальный, но не побежденный Суворов пребывает в состоянии вынужденного бездействия, спасением от которого является анисовка и игра с ребятами в бабки.

Далее следует назначение Суворова главнокомандующим соединенными русскими и австрийскими силами, затем походы 1799 года — итальянский и швейцарский, драматический переход через Чортов мост.

Боковые эпизоды, связанные с предательством и изменой австрийцев, с разоблачением и расстрелом шпиона Тура, занимают второстепенное место и то лишь во второй половине фильма. Основное в драматургии состоит в перипетиях борьбы Суворова, поддерживаемого умными, талантливыми военачальниками, и Павла I, олицетворяющего собою политическую и военную отсталость России того времени. Внимание зрителя находится в состоянии непрерывного напряжения постольку, поскольку перед ним проходит ожесточенная борьба двух глубоко различных начал. Зритель с волнением следит за тем, чем и как кончится эта напряженнейшая борьба. Суворов, не знавший поражений в борьбе с сильнейшими европейскими армиями, терпит неоднократные поражения в столкновении с тупой, неразумной и глубоко реакционной системой Павла—Аракчеева. Красота и величие народного духа, олицетворенные в гениальном полководце, вынуждены уступать поле «боя» грубому самодержавному властелину, испытывающему чувство животного страха перед непокорным фельдмаршалом, завоевавшим безграничную любовь и доверие у руководимой им армии.

Сила эстетического впечатления определяется теми конкретными способами, которые в каждом отдельном случае с гениальной находчивостью применяет Суворов в борьбе с Павлом и его приспешниками. Суворовская находчивость, а иногда экстравагантность волнуют зрителя, тем сильнее, чем больше он убеждается, что во всех своих действиях и поступках великий человек всегда остается верен себе, духу своих убеждений, сознавая свою правоту и безусловное превосходство.

Зритель любит Суворова и во всех случаях неизменно сочувствует ему. Когда Суворов получил эстафету от генерала Лобанова-Ростовского, двигавшегося в обход леса к намеченному пункту сражения с поляками, поляки уже были разбиты на-голову Суворовым. Добродушная суворовская ирония, с которой он говорит о горе-генерале, превращается в едкую издевку над теми, кто мешкает, запаздывает и вследствие этого ставит себя в смешное положение. Принципы быстроты и натиска, применяемые Суворовым в борьбе с противником, обнаруживают исключительное превосходство над принципами «торопить-

ся не спеша», применяемыми жалкими вояками.

Появление в царском дворце Суворова, приехавшего по вызову Павла из ссылки, производит ошеломляющее впечатление. Придворная знать, рассчитывавшая встретить старого вояку в виде раскаявшегося грешника, расстроганного «милостью императора», на деле встречает независимого человека, беспощадно издевающегося над придворной мишурой и бесчисленными генералами, которых он, поседевший в боях, никогда не видел на поле брани. Старый фельдмаршал часто моргает, ноги его разбегаются на скользком паркете, он роняет свою треуголку, шокируя придворное общество своей «неуклюжестью», незнанием аристократических манер. Суворовские «причуды» достигают кульминационного пункта, когда, шествуя в тронную залу, по приглашению царя, он останавливается перед дверями и отвешивает поясной поклон лакею. Придворная челядь, уже готовая признать это за проявление старческой взволнованности царской милостью, к ужасу своему убеждается, что Суворов сделал это умышленно, желая поиздеваться. В глазах Суворова лакей и придворный — одно и то же. «Сегодня лакей, — завтра герцог, а там, глядишь, генералиссимус какой... холуи-то, слышь, ноне шибко в гору пошли...»

В этой связи нелишне вспомнить слова из «Моей родословной» Пушкина: «У нас нова рожденьем знатность. И чем новее, тем знатней». В то «блаженное время» многие генералы добивались чинов и орденов не на поле брани, а в передней. «Хохлы прыгали в князья», чистильщики сапогов оказывались герцогами, а там, глядишь, и генералиссимусами. И не за личные качества, не за таланты и самоотверженные поступки давались чины и ордена, а за умение «гнуть спину», за лесть и холопское верноподданничество.

Суворов ненавидел эту гнилую и гибельную для интересов страны политику. Вот почему при встрече с Аракчеевым он с присущей ему язвительностью повел с ним такой разговор:

— Здравствуй, Алексей Андреевич.. Здравствуй, граф необычайной.. Я, милый, житие твое каждое утро наизусть повторяю.

— Как так?

— А вот как: прошедшего года ноября седьмого — комендант, восьмого — генерал, девятого — в гвардию, двенадцатого — в бароны, четырнадцатого — Анну первой степени да душ крестьянских двадцать тысячей. А ноне: года не прошло — в графы.. Куда уж нам, старикам, за тобой угоняться!

В словах Суворова звучит убийственная правда, которую мог осмелиться говорить только такой бесстрашный человек, как Суворов. Устами Суворова говорила вся передовая Россия. Вот почему каждое слово правды, сказанное там, где царила ложь и лесть, звучало, как обличительный приговор рабской системе, подавлявшей все передовое и талантливое и возвышавшей тех, кто молчалинскими приемами стремился достигнуть «степеней известных».

Авторы фильма хорошо поняли своеобразие характера Суворова и нашли для его раскрытия верный ключ. Под личиной «чудачества», которую Суворов носил вполне сознательно, скрывалось пламенное сердце патриота, безгранично любившего правду, народ и родину. На вопрос Фукса о причинах этого «чудачества» Суворов ответил так: «Это моя манера Слыхал ли ты о славном комике Карлене? Он на парижском театре играл Арлекина. Как будто рожден Арлекином, а в частной жизни был пресерьезный и строгих правил человек: ну, словом, Катон».

При слишком сильном режиссерском и актерском нажиме на «чудачества» можно было легко утратить реалистически точный рисунок. К счастью, этого не случилось. Артист Н. Черкасов вдохновенно и глубоко искренне передал могучий суворовский характер, на котором известные причуды кажутся лишь частностями, сознательно усвоенными прототипом. Это спасло образ Суворова от театральщины и нарочитости. Н. Черкасов хорошо передает суворовскую подвижность, стремительность, обаятельную простоту, насмешливость, задушевность и главное большой ум.

Белинский говорит: «Первым делом, первою задачею критика должна быть разгадка, в чем состоит пафос произведения» («Взгляд на русскую критику»). Что такое пафос? Под пафосом — говорит Белинский — разумеется страсть, соединенная с волнением в крови, с потрясением всей нервной системы; «но пафос всегда есть страсть, возжигаемая в душе человека идеею и всегда стремящаяся к идее, следовательно страсть чисто духовная, нравственная...»

В чем же пафос фильма Суворов?

Пафос фильма Суворов заключается в идее патриотизма. Выразителем этой благородной идеи является прежде всего сам Суворов. Руководящей идеей на протяжении всей его многотрудной и прекрасной жизни бы-

«СУВОРОВ»

Сценарий Г. Гребнера. Режиссеры засл. деят. иск. В. Пудовкин и М. Доллер. Операторы засл. деят. иск. А. Головня и Т. Лобова. Мосфильм. На фото: парад на Гатчинском плацу

ла идея служения своей родине, своему великому народу. «Жизнь моя и смерть принадлежат России»—эти слова Суворов с полным правом мог сказать о себе.

Обращаясь к своим солдатам накануне знаменитого перехода через Чортов мост, старик Суворов взволнованно говорит:

— Воины русской земли... Орлами взлетали вы на самые высокие вершины Эвропы... Древняя слава в знаменах наших шумит... Победа горит на остриях штыков... Победа любит вас... Не бойся смерти... Борись за жизнь... Ей же богу, жизнь хороша... Вперед—атака будет... Музыка, генерал-марш! Знамена развернуть!

Преданные коварной изменой австрийцев, русские войска оказались в окружении. «Еще никогда, — говорит Суворов,—войска, предводимые мною, не были в положении столь гибельном и грозном».

И Суворов решает: «Штурм или гибель. Иного выхода нет». Покрывший себя бессмертной славой в многочисленных битвах, Суворов сумел найти выход даже из этого «гибельного» положения.

Когда Суворов, обращаясь к своим солдатам, говорит: «Чудо-богатыри... Птенцы мои... Слава вам, слава!»—вы невольно чувствуете и голос сурового солдата, и нежного заботливого отца, и великого патриота, радующегося преумножению славы своей родины.

Несомненно одно: пафос фильма Суворов — пафос патриотизма.

Что такое патриотизм? Н. Г. Чернышевский говорил: «патриотизм — слово священное».

«Высочайший патриотизм — страстное, беспредельное желание блага родине, одушевляющее всю жизнь, всю деятельность человека».

Суворов как историческое лицо и как герой фильма является патриотом в этом высшем значении слова.

«Историческое значение каждого русского великого человека измеряется его заслугами родине, его человеческое достоинство—силою патриотизма. Ломоносов, Державин, Карамзин, Пушкин справедливо считаются великими писателями, — но почему? Потому что оказали великие услуги просвещению или эстетическому воспитанию своего народа» (Н. Г. Чернышевский «Очерки гоголевского периода», СПБ, 1892 г., стр. 169).

Суворов шел навстречу всем невзгодам, всем испытаниям во имя высокой патриотической идеи. В этом состоит его величие. Он преумножил славу своей родины, и родина никогда о нем не забудет.

✲

Превосходный фильм о Суворове—достойный памятник великому патриоту, прославленному в веках полководцу.

Фильм Суворов, воскресивший перед нами замечательные страницы нашей истории, будет служить делу воспитания благородных чувств советских людей. Животрепещущее историческое содержание этого произведения — лучшее доказательство его высоких эстетических достоинств.

Режиссеры В. Пудовкин и М. Доллер с честью справились со своей задачей. Их главное внимание было сосредоточено на раскрытии основных черт героя, на правдивом воспроизведении исторической обстановки. Фильм, посвященный великому полководцу, не перегружен батальными сценами. Авторы фильма, соблюдая чувство меры, столь важное в искусстве, уберегли от приемов гротеска, которые могли бы нарушить реалистический стиль всей картины.

Артист А. Ячницкий в роли Павла I дает яркое представление о гатчинском властелине. Заслуженный артист республики М. Астангов талантливо воспроизвел образ Аракчеева, мрачного, льстивого и зловещего царедворца. Неплохо справился с ролью Платоныча артист А. Ханов. Вполне удалась заслуженному артисту республики Г. Коврову роль Прохора. Пожалуй, слабее других сыграл С. Килигин роль Багратиона.

✲

Следует особо остановиться на особенностях диалога.

Прюсматривая фильм, читая сценарий, невольно замечаешь, что язык сценария — одна из сильнейших его сторон. Сценарий заключает в себе богатейший подтекст. Это дает благодарный материал для актерской игры. Богатство речи — первый признак талантливости произведения и несомненное доказательство большой и любовной работы над ним автора. Г. Гребнер сумел по-настоящему полюбить своего героя. Потому-то он нашел в богатейшем арсенале слов такие, которые всего ярче, всего полнее выражают характер героя и особенности

«СУВОРОВ»

Сценарий Г. Гребнера. Режиссеры засл. деят. иск. В. Пудовкин и М. Доллер. Операторы засл. деят. иск. А. Головня и Т. Лобова. Мосфильм. На фото: эпизод во дворце

Драматург Г. Гребнер
Дружеский шарж худ. И. Шмидта

его интонации. Краткость, лаконизм, ясность и глубокая взволнованность речи Суворова—результат большой и кропотливой работы сценариста. В уста своего героя Гребнер вложил такие словесные формулы, которые могут войти в разговорный обиход на правах народных афоризмов. Например: «Недорубленный лес опять вырастает...» «Кто испуган, тот побежден наполовину» или «Что ж, братцы... Орлы русские римских орлов облетели... Видно, видно, Россия».

Оценить по достоинству эти афористические жемчужины сумеет только тот, кто подолгу работал над вопросами языка, кто знает, с каким трудом поддается промывка словесного шлака для отбора золотых песчинок, образующих подлинно художественную ткань произведения.

Богатый подтекст сценария позволил режиссерам и актерам развернуть такое действие, которое можно было бы назвать двойным. Что это значит?

Возьмем для примера разговор Суворова с Аракчеевым или Павлом I.

Аракчеев, привыкший льстить царю и сам выслушивать льстивые речи, после первых слов Суворова спрашивает: «Как так?» Суворов отвечает: «А вот так...» И тут-то начинается нечто поистине замечательное. Аракчеев, привыкший изъясняться грубыми словами, вначале слышит простые и тоже грубые слова. Именно поэтому он воспринимает их в прямом и непосредственном смысле. Оказывается же совсем другое. Суворов, сказав «а вот так», начал при всем честном народе язвительно отчитывать Аракчеева, который оказался совсем неподготовленным к такому обороту дела.

То же наблюдаем мы в разговоре Суворова с Павлом I. После первых «согласных» слов Павел I спрашивает: «Понравилась столица? Войска?» Суворов отвечает: «Прекрасно, ваше величество, — единообразие и стройность... Все Иван Иваныч и все на один лик!» Павел не замечает убийственной иронии суворовских слов и продолжает задавать вопросы: «А войска? Армия?» Суворов отвечает: «Приятны для глаза...»

Вся эта сцена выдержана в духе глумливой насмешки Суворова над Павлом I. Суворов все время отвечает как бы в тон Павлу I, но за внешним «созвучием» этих ответов кроется прямо противоположный и глубоко оскорбительный для Павла смысл.

Режиссер В. Пудовкин
Дружеский шарж худ. И. Шмидта

Вместе с героем фильма зритель отдает себе полный отчет в этой словесной игре. Зритель всецело на стороне Суворова, издевающегося над коронованным дураком. Зритель все время наблюдает двойное действие, обусловленное хорошо продуманной внутренней интригой. Эта внутренняя интрига, связанная с богатым подтекстом, и составляет одно из выдающихся достоинств сценария.

Сценарий Г. Гребнера Суворов принадлежит к числу подлинно художественных произведений. Фильм Суворов принадлежит к числу выдающихся произведений советского киноискусства.

Николай Петрович Черкасов

И. Крути

В искусстве одни дают много и это для них мало, другие дают мало, но это для них все. Талант Н. П. Черкасова принадлежит как раз к тем, кто дает много и для кого это все же мало. Каждый образ, созданный этим актером на театре, как резная на дереве гравюра. Только самые необходимые черты. Только самые важные тени и пятна. Сплетение тончайших линий. Самоограничение до отказа. Скупость в выборе живописных средств и осторожность в их расходовании. Экспрессия чувств, сконденсированных до конца. Мысль, выраженная с исчерпывающей определенностью. Как резчик извлекает из деревянной пластинки таящееся в ней творение, так Н. П. Черкасов «вырезает» из роли свое сценическое создание. Кого бы он ни играл—проста или сложна роль, глубока или примитивна жизнь образа, — этот актер неизменно отказывается от множества частностей во имя чистоты, прозрачности, несомненности целого.

Он никогда не идет наперекор автору и не ломает его замысла. Он только освобождает образ от всего преходящего, чтобы раскрыть в нем самое главное, сокровенное, неповторимое.

Этот актер органически не выносит никаких «модных» режиссерских разглагольствований. Он не верит в «постановочную» магию. Он не терпит грубого и менторского вмешательства в творческий процесс. Он замкнут в себе. Он старается знать об образе все, для того чтобы это знание возможно скорее забыть. Он стремится понять образ настолько близко, чтобы слиться с ним и зажить с ним одной жизнью. Но он ищет не образ в себе и не себя в образе. Н. П. Черкасов должен уйти от себя, отказаться от себя, раствориться в образе, «умереть» в нем, чтобы возникла та искомая жизнь, которая некогда волновала драматурга, а теперь должна воплотиться в создании актера.

Арт. Н. П. Черкасов в роли Суворова

Однако искусство Н. П. Черкасова никогда не было «лицедейством». Дар внешнего преображения ему не дан. Его талант выражен очень резко и несколько жестковато. Крупные черты лица. Подтянутая подвижная фигура. Сухие интонации. Упругий жест. Их нельзя не запомнить и не узнать. Но в каждой новой роли эти неизменные данные сочетаются по-новому. Меняется ритм. Меняется какая-то их окраска. Они по-новому освещаются внутренней душевной жизнью образа. И тогда перед нами встает новый человек, иной, дотоле незнаемый и только сейчас допускающий нас в свое «тайное тайных».

Образы, создаваемые Н. П. Черкасовым на театре — по крайней мере те, которые нам привелось видеть за последние десять лет, — всегда динамичны, как бы внешне спокойны и сдержанны они ни были. Эти образы всегда предельно целеустремленны. Они сжигаемы внутренним огнем. Они не знают покоя. Они снедаемы обуявшей их страстью. И всегда этот «высокий накал» чувств выражен очень просто, самыми скупыми сценическими приемами, без малейшей аффектации. Порой кажется, что герои Н. П. Черкасова живут какой-то двойной жизнью, что они не дают себе волю, что их простота очень сложна. Тогда, в этих случаях, искусство актера достигает предельной выразительности.

На сцене Н. П. Черкасов любит оставаться наедине со зрителем. Боже упаси, — он никогда с ним не заигрывает. Но актер любит паузу, он особенно хорошо чувствует себя, когда весь на виду и может одним штрихом, движением, взглядом, поворотом головы, жестом сказать зрителю больше, чем длинной тирадой. Такое актерское умение дано в театре только сильным и уверенным в себе дарованиям.

Тема Суворова для Н. П. Черкасова раскрылась как тема военачальника, водителя армии, вождя. В сценарии Суворов почти не «чудачит» и совсем не играет в «простачка», однако путем одного только отказа от исторических анекдотов нам не проникнуть в особый духовный мир гениального русского полководца. Зажатые в себе эпизоды сценария в силе, быть может, раскрыть перед нами «общую» картину истории, но им почти не дано сказать нам о характере Суворова, о конкретных его чертах, через которые только он и может приблизиться к нам, стать для нас примером и образцом — спутником

Арт. Н. П. Черкасов в роли Суворова. Эпизод обращения Суворова к старым солдатам перед штурмом Чортова моста

нашим в современности. Черкасов это понял. Он обогатил силуэт, данный в сценарии, живыми чувствами. Созданный им образ многосторонен. Но чем многостороннее, тем целостнее. Чем душевно сложнее, тем собраннее.

Суворов Черкасова исполнен какого-то праздничного подъема духа. Он весело глядит на мир. Верит в свою удачу. Уверен в своих силах. Он оптимист даже в опале, в изгнании, в схватке с самодержцем, на виду у смерти в Альпах. Он сознает свою гениальность и легко несет ее на виду у всех. Он не скрывает ни перед собой, ни перед другими, что его сила в близости к простому народу, в уважении к народу, в любви к солдату. Мыслитель, он диктует свои военные заповеди с полным сознанием их непроходящего значения. Он прячет от чужого взора слезу взволнованного отца, но не скрывает чувства глубокой горечи при известии о смерти старого героя, чувства гордости за своих учеников — суворовских орлов, чувства омерзения при виде трусости и предательства. И он любит смех, шутку, юмор, а там, где нужно, и мстительную издевку, как например над Аракчеевым или самим Павлом I.

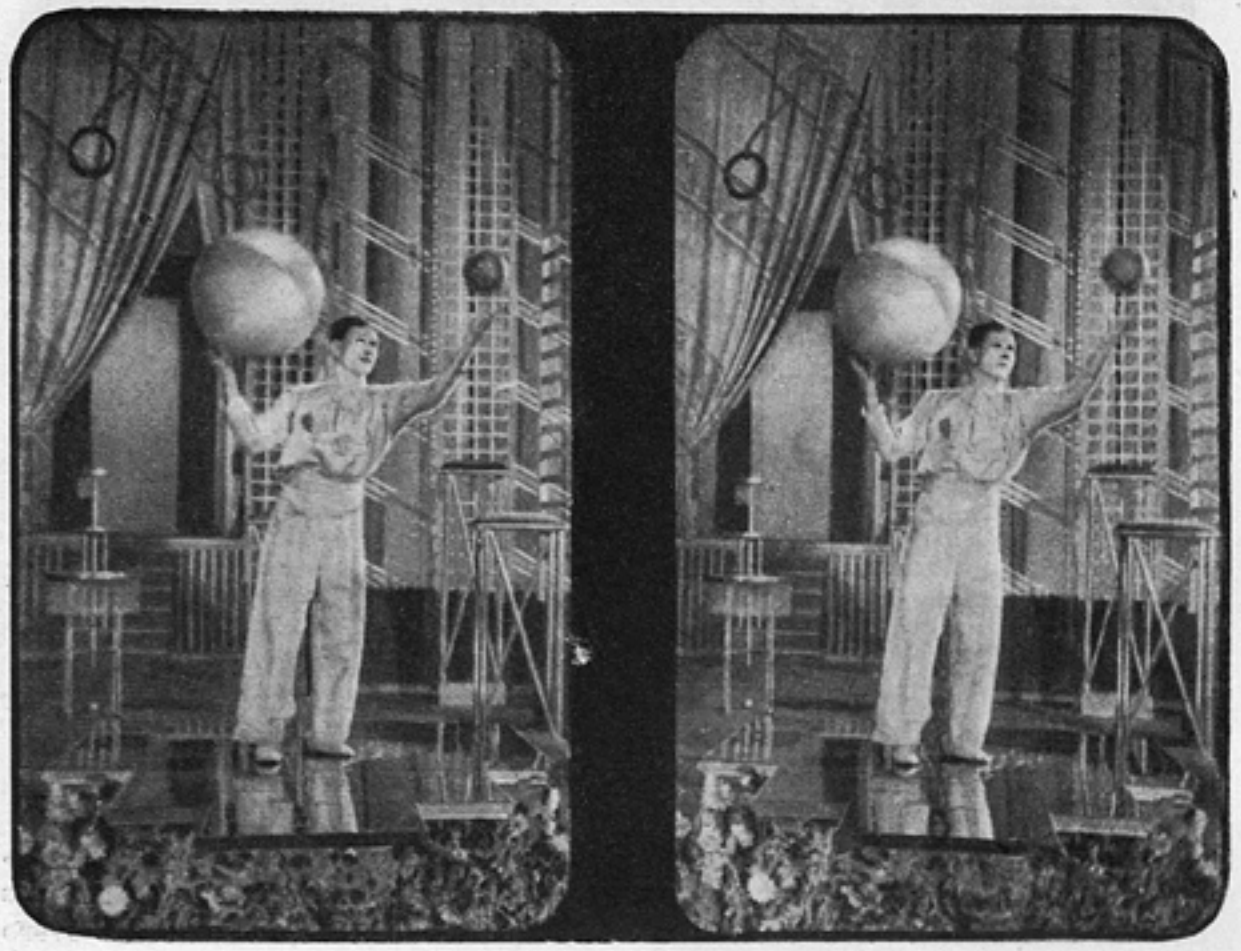
Суворов Черкасова, хотя мы и застаем его в период польской кампании, бесконечно молод. Именно молод, а не молодится. Он весь порыв. Вперед, вперед, всегда вперед! Он быстр в движениях, но ничего не ускользает от его внимания. Он стремителен в решениях, но все до мелочей учитывает, принимая эти решения. Он знает множество людей и помнит каждого в отдельности. Он ненавидит все косное, мертвое, мешающее движению. Он борется с Павлом за солдата, ибо знает, что душа солдата — это душа народа. И что бы он ни делал, где бы ни находился, в какое положение не был бы поставлен, какие бы трудности не испытал, Суворов всегда знает одну властную думу о родине и одно властное веление — любить родину, защищать ее, умножать ее славу, беречь ее покой.

В сценарии Суворов часто декларирует. В исполнении Черкасова он всегда действует. Слово Суворова стало волевым актом. В каждом отдельном случае оно по-иному эмоционально окрашено. Его всегда сопровождает взгляд, которым освещается самый глубинный смысл волевого посыла. И быть может самые большие актерские удачи Черкасова там и тогда, когда его Суворов молча смотрит, когда по его открытому лицу проходят тени, а в его глазах вспыхивает пламя могучей мысли и несокрушимой воли.

Так актер театра стал актером кино. Четкая и строгая графичность театрального искусства Н. П. Черкасова определила его выдающуюся удачу на экране. Это, несомненно, очень поучительный пример и для актеров театра, и для актеров кино. Из этого «случая» следовало бы, вероятно, сделать какие-то выводы. Но мы не пишем здесь критики и отнюдь не склонны к скороспелым обобщениям. Этот беглый этюд — только дань признания благодарного зрителя, только плод давних наблюдений театрального завсегдатая, считающего себя обязанным рассказать об актере, которого еще недавно незаслуженно мало знал и которого теперь не только узнал, но и высоко оценил многомиллионный зритель.

Арт. Н. П. Черкасов в роли Суворова. Эпизод: после разгрома польских войск

Стереоскопический фильм



Кадр из первого стереоскопического фильма «Концерт». Режиссер А. Андриевский. Оператор Д. Суренский. Союздетфильм. На фото: жонглер В. Спевак

Долгие ночи математических расчетов и сложных экспериментов, мучительные дни сомнений и колебаний, пробные сеансы в Союздетфильме остались позади. Первый советский стереоскопический фильм снят, смонтирован, появляется на открытом экране, выходит к массовому зрителю.

Длинная вереница вопросов, чувств и мыслей возникает у каждого, причастного к кинематографу человека, когда он подходит к дверям первого стереоскопического кинотеатра «Москва». Мы видели, как маленький матовый стереоэкран Союздетфильма на глазах двух-трех десятков человек получал глубину и рельефность, передавая впервые в мире третье измерение без всяких приспособлений у зрителя, мы присутствовали при первых демонстрациях пробных эпизодов, неких стереоэтюдов будущего фильма.

Но «настоящий», увеличенных размеров растровый экран? Первый — пусть обозренческий — сценарий, специально предназначенный для стереоскопической реализации? Цельный — в нескольких частях — снятый и смонтированный стереофильм? Зрительный зал на несколько сот человек, рассчитанный для объемного восприятия? Новое и подлинно новаторское слово в кинематографии, раздающееся из кинотеатра в советской столице, как прозвучит оно для массового зрителя, как воспримет наше сознание эту третью техническую революцию (звук, цвет, объем) в истории мирового кино?

✲

И вот, установившись на светящуюся точку сбоку экрана, закрыв то правый, то левый глаз, каждый зритель находит для себя свою «стереопозицию» — одну из нескольких, возможных для каждого места.

В зале гаснет свет, позади раздается рокотанье проектора, перед нами возникают первые кадры, рождается стереоскопический эффект.

Новое начинается уже с титров.

Фильм-Концерт.

«Фрагмент первый»

— читаем мы в зале. Именно в зале, потому что, в отличие от белой или серой плоскости обычного экрана, слова надписей возникают не на полотне, не на экране, а перед ним, висят над зрителями в воздухе зала, переливаясь и играя своими светящимися объемными буквами.

За буквами, как бы отделенные от них, плещутся морские волны, пенясь и завывая и, кажется, водяная пыль вот-вот долетит до каждого сидящего в зале.

Новое начинается, далее, и с конфигурации изображения. Привычный горизонтальный кадр кажется повернутым на 90 градусов — растровый стереоскопический экран системы С. П. Иванова имеет не горизонтальную, но вертикальную форму.

Это, на первый взгляд, техническое обстоятельство вносит ряд серьезных нововведений в композицию кадров первого и последующих за ним стереофильмов. Совершенно очевидно, что вертикальная форма экрана, кадра потребует от режиссеров, художников, операторов стереоскопического кино нового построения пейзажей, иных методов мизансцен и массовых сцен, новых приемов показа детали, иного деления на планы, нового панорамирования и т. д.

Далее мы видим в Фильме-Концерте экспериментальные фрагменты, действие которых происходит в воде, в саду и т. д. В воздухе зала проплывают прозрачные морские рыбы, колышутся чашки субтропических цветов.

Здесь для будущих творческих работников стереоскопического кинематографа громадную роль играет новая драгоценная особенность стереокино — его способность по желанию режиссера и оператора по-разному располагать в пространстве отдельные элементы изображения, выделять одни из них перед экраном и относить на задние планы другие.

Особенно сильное впечатление производит свойство стереокинематографа распоряжаться движением летящих предметов как на зрителя, так и от него. Вот в одном из фрагментов Фильма-Концерта молодой жонглер Виталий Спевак бросает в зал на публику свои шелковые мячи. У сидящих в зале возникает полная иллюзия, что мяч летит прямо к стульям и притом именно в руки каждого из зрителей, а не его соседа.

Вероятно для того, чтобы специально продемонстрировать это особое рельефное движение предметов от зрителей и к зрителям, режиссер фильма А. Андриевский усадил в одном из фрагментов арфистку Веру Дулову, исполняющую «Сентиментальный

вальс» Чайковского... на стол, куда и летят бросаемые ей цветы. Букеты, летящие к артистке и от нее в публику, очень эффектны. Жаль только, что во имя эффекта принесены в жертву логика и здравый смысл.

☆

О художественных качествах первого экспериментального фильма говорить еще преждевременно. Эстетические задачи явно отнесены на второй план желанием показать невиданные технические возможности нового вида киноискусства.

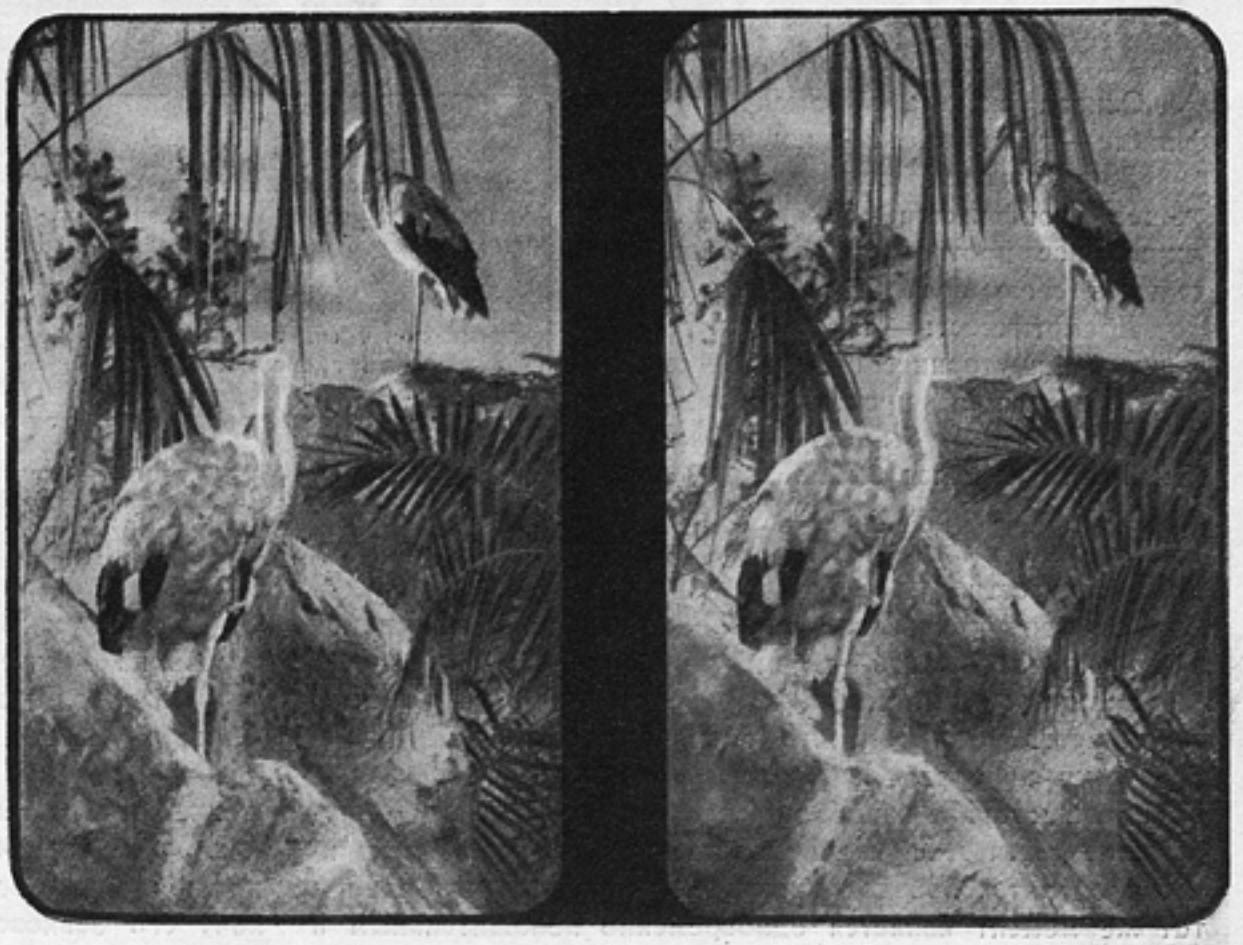
Так, пианист Яков Флиер вынужден пройтись от морского берега к своему месту у рояля, на котором и исполнить этюд Листа, только для того, чтобы продемонстрировать эффект идущего из глубины человека.

Этот и другие фрагменты показывают, что Фильм-Концерт следует считать скорее неким «прейскурантом» художественных возможностей стереоскопического кино, чем художественным произведением.

Все же даже в этом плане некоторые фрагменты экспериментального фильма-концерта вызывают известные возражения. Об артистке Вере Дуловой, играющей сидя на столе, мы только что упоминали. Но почему в первом фрагменте фильма мастер художественного слова Владимир Яхонтов начинает читать поэму «Хорошо» Маяковского, стоя в глубине грота, лицом к морю и спиной к зрителю, так, что мимика его лица в значительной части фрагмента совершенно пропадает? Почему солистка Большого театра Галина Немченко снята так, что зритель решительно недоумевает, кого же он видит перед собой — поющую балерину или танцующую певицу? Недоумение особенно усиливается в те моменты, когда Немченко, взбегая на ступени, исчезает из глаз зрителя, возлагая свою работу на... фонограмму.

Недоумения эти тем законнее, что режиссер и оператор (Д. Суренский) Фильма-Концерта в некоторых фрагментах показали, что они уже на пути к овладению художественными особенностями, присущими только стереокинематографу.

Тем более досадное впечатление производят те эпизоды первого стереоскопического фильма, в которых поиски новых специфических приемов



Кадр из первого стереоскопического фильма «Концерт». Режиссер А. Андриевский. Оператор Д. Суренский. Союздетфильм

(организации пространства и движения в кадре, новые принципы монтажа) идут преимущественно в техническом, а не в творческом плане.

☆

Последний фрагмент Фильма-Концерта — ночной карнавал в парке — решен в цвете.

Повидимому, цветное стереоскопическое кино является проблемой повышенной сложности сравнительно с «обычным» стереоскопическим изображением.

Дело не только в том, что даже в плоскостном цветном кинематографе (и в двухцветке и в трехцветке) наши успехи еще явно недостаточны.

В стереоскопическом кино, по объяснению изобретателя С. П. Иванова, растровый экран поглощает пока значительное количество света, посылаемого проекционным аппаратом, и цветное изображение получается в значительной степени обедненным, обесцвеченным.

Здесь, как и во многих других отношениях, перед изобретателем и конструкторами первой советской стереоскопической безочковой системы стоит еще большой ряд задач, которые должны быть решены с той же настойчивостью и энергией, с какой была решена основная проблема — нахождение принципа растрового экрана и организации светового потока.

Параллельно надо разрешить проблему стереофонии—преодоления «плоского» звука в объемном кино.

Как бы то ни было, начало — знаменательное и радующее начало советскому стереоскопическому кинематографу положено. Первый советский стереоскопический фильм вышел из стен лабораторий и пришел к массовому советскому зрителю.

И массовый советский зритель радостно приветствует новый вид кинематографа, он видит в сегодняшнем младенце, делающем первые шаги, прообраз кинематографии близкого будущего — звуковой, цветной, трехмерной, которой суждено синтезировать вековой опыт смежных искусств — прежде всего скульптуры, архитектуры, театра.

Техническая проблема объемной кинематографии в основном решена.

Будем ждать, что это решение в ближайшем же будущем дополнится такой же новаторской разработкой многочисленных творческих проблем стереоскопического кинематографа.

М. САМОЙЛОВ

Построение драматического конфликта

И. Соколов

Помещая статью И. Соколова — главу из подготовляемой им книги,— редакция отмечает нормативный характер некоторых положений автора, в частности в разделах, посвященных раскрытию драматического и трагического содержания кинематографического сценария.

Основа сюжета в романе, драме и фильме — драматический конфликт.

Драматический конфликт, как отражение конфликтов социальных, есть внутреннее противоречие, переход действия в свою противоположность.

Драматичность — это момент, когда возникает внутреннее противоречие.

Если Ромео просто полюбил бы Джульетту, то не было бы никакой драмы: Ромео женился бы на Джульетте, как миллионы людей. Но роды Монтекки и Капулетти находятся в кровавой вражде, а Ромео, сын Монтекки, полюбил Джульетту, дочь Капулетти.

Взаимопроникновение противоположностей и переход в противоположность — сущность драматизма.

Драматический конфликт (внутреннее противоречие) заключается не в том, что одна противоположность механически переходит в другую, не в том, что, например, на одной стороне — победа (счастье), а на другой — поражение (несчастье) и что поражение (несчастье) механически сменится победой (счастьем), но в том, что один и тот же момент является одновременно положительным и отрицательным моментом (например, одновременно победой и возможностью поражения, счастьем и возможностью несчастья, или, наоборот, поражением и возможностью победы, несчастьем и возможностью счастья), что противоположности возникают изнутри и переходят в свою противоположность (например, из несчастья возникает счастье, из поражения рождается победа или наоборот). Например, драматический конфликт лже-героя не в том, что он «сначала» герой, а «потом» злодей, но в том, что он одновременно есть злодей и кажется положительным героем.

Противоположности в противоречии имеют не абсолютное, а относительное значение. В счастье может быть заключено несчастье, а в несчастье — счастье; в победе может быть заключено поражение, а в поражении — победа; в любви — бывает ненависть, а в ненависти — любовь, и т. д.

Вот несколько примеров из классической драматургии.

Трагедия Антигоны Софокла в том, что царь Креон запретил убирать труп Полиника, а Антигона должна убрать труп брата. Трагедия в том, что приказ Креона сталкивается с долгом Антигоны.

В трагедии «Эдип-царь» Софокла Эдип в дни чумы в Фивах обещает по указанию оракула найти неизвестного убийцу царя Лайя, но оказывается, что он сам убил своего отца — царя Лайя и женился на своей матери — Иокасте.

Драматизм Ифигении в трагедиях Эврипида и Гете в том, что сестра должна убить брата, не зная, что он ее брат.

В трагедии Шекспира «Отелло» муж убивает любимую жену. Трагедия Отелло не только в том, что он убивает Дездемону, но и в том, что она ни в чем не виновата.

В трагедии Шиллера «Коварство и любовь» жених отравил невесту: Фердинанд сам всыпает яд в стакан с лимонадом и дает выпить его своей невесте Луизе, которая ничего не сделала против него.

Приведем несколько примеров из современной литературы и кино.

Один из основных конфликтов «Поднятой целины» Шолохова — «двойственность Якова Лукича Островнова.

Яков Лукич, с одной стороны, «хозяйственный мужичок», член правления колхоза, завхоз, а с другой—скрывает у себя в доме офицера — контрреволюционера, режет овец, чтобы не пустить их в колхозный гурт, занимается вредительством, дает распоряжение привести песок для быков, чтобы было чисто, а на самом деле «замерзший песок не пропускал бычиной мочи, бык ложился на мокрое и примерзал...»

Драматизм отдельных сцен «Поднятой целины» построен на внутреннем противоречии. Например, возникает огромное драматическое напряжение, когда Давыдов случайно заходит к Якову Лукичу, у которого живет в маленькой горенке есаул Половцев. Драматическое напряжение начинается, когда Давыдов говорит Нагульнову: «...хочу зайти к Островному. Охота мне с ним о его домашнем производстве поговорить. Он умный мужик. Я хочу его завхозом устроить, как ты думаешь?» Драматизм сцены достигает наивысшего предела, когда есаул Половцев, подслушивая разговор Давыдова и Островнова, хочет устроиться на кадушке половчее, но крышка скользнула из-под него, упала с грохотом.

«Половцев скрипнул зубами, услышав, как Давыдов спросил:

— Что это упало там?

— Должно кто что-нибудь свалил».

В Броненосце Потемкине С. Эйзенштейна единое и цельное напряженнейшее действие построено образцово.

В строении эпизодов и сцен Броненосца Потемкина видно строгое противопоставление эпизодов.

В первой части противопоставлены борщ для матросов и обед для офицеров: «теза» — борщ с червями для матросов, «антитеза»—вкусный обед для господ офицеров и «синтез» — матросы отказываются есть борщ и один из них, приготовляя обед для офицеров, в злобе бьет офицерскую тарелку.

Во второй части отказ матросов от борща переходит в расстрел группы матросов, а расстрел группы матросов — в восстание, к сбрасыванию офицеров за борт: «теза» — неподвижные ряды матросов на палубе, «антитеза» — вызов военного караула и приближение расстрела матросов и «синтез» — восстание матросов, причем победа матросов омрачена смертью Вакулинчука.

В третьей части похороны Вакулинчука переходят в грандиозную демонстрацию населения города, а демонстрация в митинг (с красными флагом на броненосце): «теза» — палатка с мертвецом, «антитеза» — бесконечные массы жителей Одессы и «синтез» — митинг на броненосце и красный флаг на мачте.

В четвертой части сочувствие населения города к восставшему броненосцу приводит к бойне на лестнице, а бойня на лестнице — к артиллерийскому залпу с броненосца: «теза» — толпа на одесской лестнице и яличи (привоз провизии жителями), «антитеза» — расстрел толпы

на лестнице и «синтез» — артиллерийский залп с броненосца в ответ на зверства царских властей.

В пятой части приближение адмиральской эскадры переходит в подготовку к бою, а подготовка к бою — в проход броненосца сквозь адмиральскую эскадру без единого выстрела: «теза» — адмиральская эскадра приближается на расстояние выстрела, «антитеза» — наводка орудий броненосца и сигнализация о присоединении и «синтез» — мятежный броненосец победно проходит сквозь суда адмиральской эскадры, с которых его восторженно приветствуют матросы.

В фильме Путевка в жизнь Н. Экка финал большой силы построен на внутреннем противоречии. Последний путь мертвого героя Мустафы внутренне драматичен: при открытии железнодорожной ветки бывший беспризорник и вор, мертвый Мустафа торжественно, как герой, едет впереди на площадке «первым на первом паровозе». Крайне остро внутреннее противоречие финала: Мустафа — «первый на первом паровозе», мечта бывшего беспризорника и вора осуществилась, но он мертв, он убит вором Жиганом.

Действие заключает в себе противодействие.

Каждый момент драматического действия заключает в себе возможность перехода в противоположность. Каждый эпизод и каждая сцена содержит в себе зародыш следующего эпизода или сцены.

Например, в трагедии Шекспира Ромео тайно обвенчался с Джульеттой, но он на поединке убивает двоюродного брата Джульетты — Тибальда и должен покинуть Верону. Или: Ромео, думая, что Джульетта умерла, выпивает яд в ту минуту, когда Джульетта пробуждается от сна, Джульетта, увидя труп возлюбленного, закалывается его кинжалом.

Драматический конфликт, сюжет представляет собой единство противоположностей.

В Броненосце Потемкине С. Эйзенштейна, в Матери В. Пудовкина и в Чапаеве Г. и С. Васильевых один эпизод вытекает из другого по закону внутренней необходимости, взаимного проникновения противоположностей, накопления изменений в пределах старого качества и перехода в противоположность.

Если нет противоречия, то нет и драмы.

Если в событии не раскрыто внутреннее противоречие, то событие может показаться страшным, но не трагическим зрелищем.

Ионас Кон в «Общей эстетике» пишет: «Простой несчастный случай, быстро влекущий за собой смерть, сам по себе не трагичен».

Только внутреннее противоречие в драме создает большую идейно-эмоциональную насыщенность действия. Психологическая насыщенность действия не может быть достигнута ничем, кроме внутреннего противоречия.

Только конкретный конфликт вызывает сильное и глубокое «подводное» идейно-эмоциональное воздействие.

Абстрактно взятый конфликт оставляет зрителя холодным и равнодушным.

Немецкие теоретики драмы — идеалисты (Гегель и гегельянцы) — подменили общий принцип драмы—внутреннее противоречие, единство и борьбу противоположностей частным случаем, чисто идеалистическим учением трагической вины героя. По их мнению, если нет собственной трагической вины героя, то нет и трагедии. Для них трагическая вина героя есть нравственная вина в чисто метафизическом понимании.

В каждом противоречии нужно вскрыть социальный смысл.

Формалистическое понимание драматического конфликта — это абстрактное противоречие двух противоположностей.

Нельзя противопоставлять свободу «вообще» необходимости «вообще»; общество «вообще» личности «вообще»; закон «вообще» долгу «вообще» и т. д.

В драме важно противоречие, но не противоположность. Если в драме есть только две противоположности, например, природа и человек, общество и личность, добро и зло, бедность и богатство, счастье и несчастье, закон и преступление, любовь и ненависть, долг и страсть, правда и ложь, храбрость и трусость, величие и ничтожество, слова и дела, мечта и действительность, и т. д., то это не значит, что в драме уже есть и драматическое противоречие.

Формализм и механицизм признают то, что теза и антитеза существуют в одном и том же предмете разновременно или в разных отношениях и что возникает «сначала» теза, а «потом» антитеза; теза и антитеза — это только противоположности, не вступающие в противоречие.

Противоречие не возникает, если вещи и процессы берутся в разных планах и в разных отношениях.

Механически взятые противоположности не есть противоречие. Столкновение противоположно направленных сил есть противоречие внешнее. Ленин иронически писал: «Если я «объединю» сапожную щетку и млекопитающее, будет ли это «монизм»?».

В мнимых сюжетах есть чисто внешние противоположности, но нет внутреннего противоречия, есть только внешний контраст, но нет взаимного проникновения, единства и борьбы противоположностей.

В мнимых сюжетах одна противоположность чисто внешне и механически переходит в другую противоположность, но в этой чисто внешней, механической смене противоположностей нет никакого внутреннего противоречия.

Механичность получается тогда, когда вещи и процессы берутся в разных планах и в разных отношениях и противоречия не возникает.

В фильмах Октябрь С. Эйзенштейна, Новый Вавилон Г. Козинцева и Л. Трауберга или Путь энтузиастов Н. Охлопкова есть внешнее сопоставление противоположностей, но нет взаимного проникновения и борьбы противоположностей, нет противоречия.

В фильме С. Эйзенштейна Старое и новое было внешнее противопоставление бедноты и кулака; в фильме Г. Козинцева и Л. Трауберга Новый Вавилон—внешнее противопоставление версальской буржуазии и парижских коммунаров; в фильме Н. Охлопкова Путь энтузиастов — внешнее противопоставление красных и белых, но там нет взаимопроникновения и борьбы противоположностей, нет внутреннего противоречия.

В фильме В. Пудовкина Дезертир было показано внешнее сопоставление двух противоположностей, но не было внутреннего противоречия, драматического конфликта. Противоположности — пролетариат и буржуазия, социалистическое строительство в СССР и угнетение пролетариата в Западной Европе — даны внешне, схематично, просто как контрасты, без всякого противоречия. Показ митинга рабочих и разгром забастовки полицией лишены драматизма, потому что в них нет внутреннего противоречия.

Лучшие моменты в Дезертире — пуговица полицейского в руке рабочего Ренна после разгона забастовщиков полицией и приезд делегации иностранных рабочих на праздник 1 Мая в СССР — глубоко волнуют зрителя именно тем, что они построены на внутреннем противоречии. Эпизод выступления делегации иностранных рабочих перед первомайской демонстрацией в СССР (слезы гордости и радости на глазах работницы) приобретает огромную силу и смысл после показа больших жертв, какие несли эти же рабочие в своей борьбе против капитализма на Западе. Тяжелая сцена отправки делегатов в СССР и радостная сцена выступления делегации иностранных рабочих на первомайской демонстрации не сменяются как внешние контрасты, но имеют внутреннюю связь и внутреннее противоречие между собой. Одна сцена вытекает из другой с внутренней необходимостью.

Механический подход к явлениям действительности ведет к отсутствию внутреннего противоречия в сюжете, к схематизации жизни внешним противопоставлением, к внешнему, поверхностному сопоставлению явлений, к поверхностному показу жизни.

Драматический конфликт начинается тогда, когда действие в своем развитии переходит в противоположность.

Американские сценаристы наивно, но правильно требуют, чтобы действие «перевертывалось вверх ногами». Сущность комического конфликта в комедии Трус Джемса Крюзе в том, что трус превращается в героя, а затем снова из героя становится «трусом».

Драматический конфликт, сюжет, развивается через внутреннее возникновение различий, борьбу противоположностей, нарастание противоречий, взрыв противоречий. Всякий момент действия в силу внутренней необходимости переходит в свою противоположность. Процесс медленных, непрерывных, постепенных изменений в течение действия есть процесс внутреннего накопления в пределах старого качества. Переход действия в противоположность есть «перерыв непрерывности», разрыв, скачок, взрыв противоречия.

Переходы событий и героев в свои противоположности должны быть резки, глубоки, быстры и неожиданны; чем они будут резче, глубже, быстрее и неожиданнее, тем лучше для развертывания и яркости действия.

В драме Шекспира «Король Ричард III» объяснение в любви Ричарда к лэди Анне построено на невероятном сближении самых крайних противоположностей, на потрясающих по драматизму переходах в противоположность. Ричард и лэди Анна — две самые крайние противоположности: он — убийца ее отца и любимого мужа, отвратительный урод, а она красавица, идет за трупом и посылает проклятия. Но две крайности сходятся: Ричард обольщает лэди Анну — он объясняет убийства своею страстью к ней и побеждает ее.

Переход процесса или предмета в свою противоположность по закону внутренней необходимости совершается не в любой другой, а только в определенный процесс или предмет.

В драме переход в противоположность совершается по закону внутренней необходимости. Переход драматического положения в свою противоположность имеет определенные границы. Любой момент действия не может перейти в момент произвольный, но может перейти только в строго определенный другой момент. В драме по закону перехода в противоположность трус может стать героем, богатый — нищим, но трус не может превратиться в богача, а богач — в блондина, в старца или еще в кого-нибудь.

В драме недопустимо механическое пересечение и смешение двух самостоятельных, не имеющих ничего общего, причинных рядов.

Талант драматурга или сценариста есть не что иное, как умение правильно подмечать действительное сходство и различие явлений и способность правильно развивать процесс, перевести любой момент в его противоположность.

Степень драматизма зависит от степени противоположности двух начал внутри целого и от силы их внутренней связи между собой. Чем сильнее, резче и ярче противоположности и чем сильнее их внутренняя связь между собою, тем действие драматичнее (трагичнее и комичнее). Вспомним, как в Элисо Н. Шенгелая волнует поразительный переход от плача к танцу.

Неожиданность перехода в противоположность — основа напряженности драматического конфликта. Читатель и зритель всегда хотят угадать течение и исход действия. Он должен угадывать, но не угадать. Чем резче, глубже и быстрее переход в противоположность, тем он неожиданнее, увлекательнее и напряженнее для зрителя. Радость первого восприятия романа, пьесы или фильма основана обычно на неожиданности, на внезапности.

Противоречие есть борьба противоположностей, а не борьба различий.

В драме важна борьба противоположностей, а не борьба различий.

Драматизм зависит от степени сближения двух крайностей (например, превращение труса в героя и, наоборот, «без вины виноватый», «мнимый больной», «мещанин во дворянстве», «веселая вдова», «честный вор», и т. д.), или от степени расхождения двух близких начал (например, сын против отца, мать против дочери, кровавая вражда двух братьев и т. д.).

Обострение драматического конфликта достигается сближением крайностей, внутренне связанных между собой. Если бы Ромео просто заколол кого-то шпагой на поединке, это было бы не так уж драматично, но когда Ромео убил сначала Тибальда, двоюродного брата Джульетты, а затем Париса, жениха Джульетты, то это драматично. Если бы Фауст просто заколол кого-нибудь шпагой на улице, это было бы не так драматично, как то, что он убил брата Маргариты, — это драматично.

Обострение драматического конфликта вызывается иногда расхождением двух близких начал. Резкое и безостановочное расхождение линий поведения близких друг другу людей создает сильный драматический конфликт.

В романе А. Франса «Боги жаждут» Гамелен посылает на эшафот не просто аристократа, но и мужа родной сестры.

Поэма «Полтава» А. Пушкина и опера «Мазепа» Чайковского построены на невероятном соединении противоположностей: молодая девушка полюбила старика. Мастерство Пушкина проявилось и в том, что он сделал невероятное и неправдоподобное соединение предельных противоположностей совершенно вероятным и правдоподобным.

Чем дальше одна ситуация внутренне отстает от другой, чем больше их различие, тем сильнее воздействие на зрителя. Дей-

ствие уже в завязке может иметь самоотрицание, противоречие с самим собой.

То, что великие драматурги и романисты дают в завязке, плохие драматурги дают в развязке в виде кульминации, и вещь получается слабой.

В романе О. Бальзака «Эжени Гранде» уже завязка полна напряженного драматизма: в дом провинциального миллионера-скряги приезжает из Парижа беспечный, красивый и изнеженный племянник Шарль; он сразу очаровывает всех, в том числе и дочь миллионера Эжени, своей красивой наружностью и дорогой одеждой, но он привозит от своего отца письмо, из которого становится известным, что старик обанкротился и решил покончить жизнь самоубийством.

Перипетии есть смена внутренне противоположных ситуаций.

В трагедии Эврипида «Ифигения в Авлиде» Ифигения сначала просит отца не приносить ее в жертву, но, узнав, что от этой жертвы зависит исход похода на Трою, мужественно решает принести себя в жертву.

Длительные колебания, сомнения и изменения решений героев создают большое драматическое напряжение.

В рассказе Чехова «Хамелеон» на базарной площади чья-то собака укусила золотых дел мастера Хрюкина. Полицейский надзиратель Очумелов в первый момент грозится господам, распускающим своих собак; затем, когда возникло предположение, что собака принадлежит генералу Жигалову, он высказывает сомнение в том, действительно ли она укусила Хрюкина; наконец, когда выясняется, что собака принадлежит брату генерала, он начинает ласкать собаку, а к Хрюкину обращается с угрозой: «Я еще доберусь до тебя».

Действие тем сильнее, чем сильнее противодействие. Обострение драматического конфликта достигается тем, что герои прежде, чем начать стремиться к какой-либо цели, сначала сами противодействуют (например, прежде чем герой полюбил героиню, он ненавидит ее или борется против нее).

Нужно стремиться к наибольшему обострению драматического конфликта. Каждый момент должен «заострять», «дожимать» драматический конфликт. Действие развивается зигзагообразно. Обычно бывает перевес на стороне то одного, то другого персонажа.

В романе Стендаля «Красное и черное» (ч. II) любовь Матильды, дочери маркиза де Ла-Моля, и Жюльена Сореля построена на том, что чем холоднее была сначала она к нему, а потом он к ней, тем сильнее была сначала любовь его к ней, а потом ее к нему.

Например, в романе Гете «Сродство душ», когда муж приглашает к себе своего друга, который в будущем станет любовником его жены, жена протестует против его приезда, а муж на нем настаивает.

Величие жертвы Антигоны подчеркивается ее жаждой жизни.

В комедии Островского «Женитьба Белугина» Андрей хочет исправить жену Елену. Испробовав и ласки и угрозы, Андрей решается на последнее средство — не замечать Елены. Средство подействовало. Возмущенная Елена бросается в объятия мужа.

В романе Синклера Люиса «Мартин Эрроусмит» герой решает стать настоящим, идейным ученым-исследователем, и ради этого бросает жену-миллионершу и ребенка как раз в тот момент, когда ему предложили стать директором знаменитого (благодаря рекламе) Макгэрковского института в Нью-Йорке.

Драматический конфликт может усиливаться тем, что герои в одних случаях сознают, а в других — не сознают трагичность и комичность перехода действия в противоположность. Напряжение драматического конфликта может достигаться тем, что герои ясно и полно осознают все значение своего поступка или всю опасность создавшегося положения (например, когда сын сознательно убивает отца или герой совершает поступок или преступление, рискуя своей жизнью).

Но напряжение драматического конфликта может быть достигнуто и тем, что герой совершает какой-нибудь поступок, не зная его трагических или комических последствий, и узнает всю трагичность или комичность своего поступка только в конце, например, герой убивает отца, не зная, что он — его отец, и только после узнает это; или комический герой, думая, что его никто не видит, делает что-нибудь недозволенное (прячется, крадет, убегает и т. д.), а хозяин или полисмен великолепно все видит.

Конечно, драматический конфликт может усиливаться в одних случаях сознательностью поступков героев, а в других — незнанием того, что герои совершают.

В одних случаях более драматична тайна для героев (герои не знают, что они делают), а в других — тайна для зрителя (зрители не знают, что делают герои).

Непосредственное соприкосновение двух борющихся начал и течение драматического действия в напряженные моменты или в опасном месте создают обострение драматического конфликта.

Столкновение двух начал должно быть непосредственным. Герои должны бороться лицом к лицу. Весь драматизм и комизм, острота и сила лучших сцен достигается тем, что враги борются друг с другом совершенно непосредственно, лицом к лицу.

В фильме С. Тимошенко Два броневика драматический конфликт остро строится на том, что внутри броневика два врага — шофер и офицер — борются вплотную (офицер держит револьвер у виска шофера), причем их борьба есть отражение того, что происходит на улице.

Драматическое действие должно показываться в напряженные, трагические или веселые, комические моменты. Трагизм раскрывается до конца только в мгновения величайшего значения для судеб героев.

Действие для усиления напряжения отдельных положений происходит в значительные моменты, например, накануне изгнания, в последний день приговоренного к смерти и т. д.

В трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» драматический конфликт обостряется тем, что Ромео и Джульетта счастливы только несколько часов, притом тогда, когда Ромео уже изгнан из Вероны. Шекспир на протяжении всей пьесы показывает вместе живыми Ромео и Джульетту только три раза — на балу, в саду и при прощании после первой и последней брачной ночи.

Трагедия Шиллера «Мария Стюарт» начинается с осуждения Марии Стюарт к смерти и кончается исполнением смертной казни. В. Гюго в рассказе «Последний день приговоренного к казни» взял для развертывания действий крайне напряженный момент.

В фильме Привидение, которое не возвращается разработан острый и напряженный сюжет А. Барбюса. По законам страны человек, просидевший шесть лет в тюрьме, получает свободу на один день. Ни один человек не в силах вернуться обратно в тюрьму.

Полицейский агент имеет право стрелять в узника, не возвратившегося в срок в тюрьму.

Для усиления напряжения отдельных положений драматическое действие может происходить в опасных местах, например, борьба врагов на краю пропасти (крайне примитивно во всех американских и немецких детективах) или трюки чудака на карнизе небоскреба (в комедии Гарольда Ллойда На седьмом небе или Монти Бенкса Охота на дикого гуся).

Самый важный переход в противоположность — это финал. Чехов писал: «Все действие веду мирно и тихо, а в конце даю зрителю по морде».

Торможение действия есть усиление действия путем его замедления и даже полной остановки.

Когда в драме Шекспира «Ричард III» союзник и подручный Ричарда герцог Букингам предлагает ему корону, то он притворно отказывается от нее. В «Царе Федоре Иоанновиче» А. Толстого умный и хитрый Борис Годунов притворно примиряется со своим смертельным врагом И. Шуйским, чтобы уничтожить партию Шуйских.

Любая мелочь может обернуться в драме большим несчастьем или счастьем.

В «Преступлении в Сан-Франциско» Люка Дюртена молодой американец совершил тяжелое преступление: в темноте зрительного зала кинотеатра он дотронулся до ноги своей соседки, молодой девушки «с лицом, похожим на лошадиную морду».

Чем больше переходов в противоположность, тем действие напряженнее. Усиление и ослабление драматического действия не зависит от его ускорения или замедления, от физического темпа движения на сцене и на экране, от усиления или уменьшения беготни актеров, от внешней «динамики», от внешнего движения. Напряжение драматического действия зависит прежде всего от количества переходов в противоположность.

В драме важно не только противоречие, но и «разрешение» («снятие») противоречия.

Развязка есть разрешение («снятие») противоречия, взаимное исключение противоположностей.

Драматическое действие не может остановиться на противоречии, на одном только переходе в противоположность, на простом отрицании. Драматическое действие «разрешает», «преодолевает», «снимает» противоречие путем двойного перехода в противоположность, «отрицания».

Действие развивается в определенном направлении. Развязка вытекает с внутренней необходимостью из всего хода драматического действия.

В трагедии Софокла «Эдип-царь» двойное преступление — отцеубийство и кровосмешение — приводит к тому, что Иокаста повесилась, а Эдип выкалывает себе глаза.

В пьесе А. М. Горького смерть Егора Булычева — это символ смерти класса.

В развязке может торжествовать победа одного начала над другим. Внутренняя логика действия требует в одних случаях трагической развязки, а в других — «счастливого конца».

Трагическая развязка — это гибель положительного героя. Развязка в «Гамлете» — груда трупов: умирают Гамлет, Лаэрт, король и королева. Ричард III и Макбет погибают в бою. В «Дон-Жуане» Мольера и «Каменном госте» Пушкина Дон-Жуан проваливается в землю вместе со статуей командора.

Счастливый конец — победа положительного начала в действии.

Обязательный счастливый конец (happy end) американских фильмов в виде «поцелуя в диафрагму» является средством лакировки буржуазной действительности и искусственным способом вызывания буржуазного псевдооптимизма у массового зрителя.

Авторы греческих и римских комедий и трагедий времен упадка для развязки запутанной ситуации обычно прибегали к богу, внезапно спускавшемуся на сцену посредством машины.

На deus ex machina (бог из машины) построена развязка в трагедии Шиллера «Орлеанская дева» и в пьесе Поля Клоделя «Благовещение».

В «Опасных связях» Шодерло де Лакло ханжески наказывается порок: утонченные и извращенные развратники — виконт де Вальмон и маркиза де Мертейль заболевают натуральной оспой и ужаснейшим образом обезображиваются.

Финал «Маскарада» Лермонтова — сумасшествие Арбенина — был написан Лермонтовым по требованию николаевской цензуры.

Рудин Тургенева многозначительно умирает на парижских баррикадах. Эта концовка была приписана к повести после того, как она была напечатана и вызвала критику.

Базаров в «Отцах и детях» Тургенева умирает от заражения крови — никакого другого конца автор найти не мог.

В фильме Чарли Чаплина Парижанка финальная сцена добродетельной жизни бывшей парижской кокотки Мари в деревне, формально сделанная блестяще (Мари на телеге и ее бывший содержатель Пьер на авто разъехались в противоположные стороны), означала, что их пути навсегда разошлись.

☆

Подведем итоги.

Драматический конфликт есть противоречие противоположностей. Драматический конфликт есть противоречие не внешнее, а внутреннее. Раздвоение единого (расхождение двух близких начал) или переход в противоположность (сближение двух противоположных начал) создает драматический конфликт.

Драматический конфликт (сюжет) есть внутреннее противоречие противоположностей, внутреннее возникновение противоположностей; источник драматического конфликта находится внутри действия, в нем самом.

Небо и земля

Раиса Мессер

Потребность современного искусства в идеальном герое, способном оказаться примером великой жизни, — одна из главных причин одновременного появления в кинематографии большого количества художественных биографий. Биографии эти — самые разные по своему масштабу, месту в истории и индивидуальным чертам. Но самый факт их возникновения свидетельствует о некоей художественной тенденции.

Сценарий Мертвая петля Л. Трауберга и С. Тимошенко посвящен удивительной биографии одного из первых русских летчиков Сергея Уточкина. Биография эта ни по своему масштабу, ни по исторической роли не может итти ни в какое сравнение с биографиями великих исторических деятелей. Но принципиально фильм, посвященный образу Уточкина, имеет право на рассмотрение его в одном ряду с другими биографическими фильмами. Все они вместе и каждый в отдельности призваны воссоздать в искусстве образы замечательных героев, биографии которых рождены и современностью и историей прошлого общества. Неслучайно сразу же после появления сценария Чкалов на Ленфильме возникла идея поставить картину об Уточкине.

По исторической и социальной обстановке, по всем связям героя со своим временем, сценарий об Уточкине прямо контрастирует с фильмом о Чкалове. Но оба героя этих произведений при абсолютной противоположности их судеб связаны между собой принципиальным сходством характера. Уточкин — это, если хотите, Чкалов дореволюционной эпохи. В нем — такие же упорство и неукротимость, та же резкость переходов в поведении и, главное, тот же огонь творческих исканий, не останавливающийся перед любыми препятствиями. Для Уточкина, как и для Чкалова, главная внутренняя потребность — жить самыми высокими делами, мыслями и чувствами своего времени. Черты идеального героя, образ которого заключает в себе силу примера для современности, завуалированы в образе Уточкина историческими обстоятельствами, в которых этот герой действует. Уточкин, в прямом отличии от Чкалова, прямо противостоит своему общественному строю. Он выглядит в нем белой вороной, его страсть к овладению невиданной тогда в России техникой парадоксальна. Она кажется даже чудачеством. Уточкин, съезжающий с одесской лестницы на мотоцикле. Уточкин, взлетающий впервые один на аэроплане, не имея понятия об его устройстве и управлении.

Сценарий Мертвая петля переполнен эпизодами такого рода. Значение их для анализа образа героя сценария гораздо шире, чем это может показаться на первый взгляд. Не только личная смелость и оригинальность героя сказываются в них. Уточкин предстает здесь как новатор, которому любой ценой необходимо оседлать всю существующую технику, попадающую в поле его зрения. Он стихийно ощущает себя героем будущего времени и в этом — трагизм его судьбы. Уточкин — триумфатор на состязании велосипедистов, и это трагично, ибо он не может удовольствоваться только ролью фигляра, веселящего праздную буржуазную публику. Уточкин со страшными трудностями попадает, наконец, за границу, в школу летчиков, но по дороге его зверски избивают русские погромщики.

Уточкин увлечен полетами, он летает не для барыша владельца аэроплана. И здесь источник его разрыва со своими хозяевами, причина нищеты. Уточкин вынужден вместе с несколькими летчиками участвовать в показном, совершенно неорганизованном перелете, все участники которого обречены на гибель. Семья Уточкина разрушена. Жена его, устав от неистовых блужданий Уточкина по свету, от одиночества и лишений, уходит к заклятому врагу своего мужа, к его хозяину. Наконец Уточкина упрятывают в дом умалишенных. Всенародная слава этого по сути своей демократического героя все время растет рядом с полным его бесправием. Уточкин интересен хозяевам капиталистической России только в меру возможности для них эксплоатировать его талант. В Одессе и в Петербурге предприимчивые тузы используют Уточкина как средство наживы — оказывается «и из воздуха можно делать деньги». Трагичны не только отдельные факты биографии Уточкина, весьма выразительно представленные в сценарии. Трагедия его имеет общий социальный смысл. Это трагедия человека, ушедшего далеко вперед от своего времени и общественного строя.

Тем поразительнее, при полном контрасте в личных судьбах и в исторических обстоятельствах, наличие некоторого сходства образов Уточкина и Чкалова. Страстная творческая одержимость своим делом, стремление преодолеть максимальные трудности, благородный риск, всегда сопровождающий путь великого человека, чувство ответственности перед историей — эти черты новатора, черты идеального героя объединяют обе биографии, столь противоположные по своему историческому содержанию. Сходство это, вернее, намек на то, что спустя много времени появятся Чкаловы, судьба которых будет совсем иной в сравнении с судьбой Уточкиных, неоднократно возникает на страницах сценария Мертвая петля.

Авторы наделили своего героя чувством исторической перспективы. При всей непосредственности своего бурного характера, который, казалось, может реагировать только на ближайшие препятствия, мешающие выполнению сумасбродных затей, при всей противоречивости своих реакций на удары, сыплющиеся со всех сторон, Уточкин способен к обобщениям. Он нередко говорит с горечью о бессилии народа поддержать своего героя, об обреченности всякого новатора в капиталистической России. Ему свойственно ощущение неизбежности уничтожения несправедливого строя, ощущение грядущего расцвета всех способностей освобожденного человека. Он многозначительно говорит своему другу и помощнику слова о таком строе, при котором каждый талантливый человек из народа сможет стать летчиком.

Правда, временами это естественное авторское стремление сообщить своему герою чувство исторической ответственности перерастает в тенденциозность, в предвзятость. Слишком уж часто, кстати и некстати, возникают в сценарии размышления Уточкина о будущем, слишком

Статья тов. Р. Мессер печатается в порядке обсуждения. Редакция.

много исторического предвидения дано ему авторами. Чрезмерный нажим на этой черте в образе героя делает иногда его суждения ложно-многозначительными. На вопрос своего друга и помощника Соколова, как отблагодарить ему Уточкина, летчик отвечает: «...Разговорами... где встретишь кого, убеждай летать... матроса, солдата, всех нижних чинов, весь народ, чтобы летал». Загоревшись идеей мертвой петли, Уточкин в споре с женой предсказывает: «лететь вниз головой — трах, меня нет и все-таки я останусь. Сто пятьдесят полетов, первых в России, все-таки останется. Петля, мертвая петля останется».

В той же сцене прощания с Соколовым Уточкин утверждает: «Авиаторы — это особое племя людей, которые родились слишком рано, но жить должны, как будут жить через много лет, — весело». Настаивая на поступлении Соколова в авиационную школу, Уточкин делает прогноз: «Теперь очередь за Петром Петровичем, потом пойдут Вани, Миши, Егоры... Понимаешь — народ, Россия!» Авторы слишком настойчиво заставляют своего героя делать исторические обобщения по любому поводу. Так, услышав ресторанный шум — одесские лавочники праздновали табельный день, рождение царя, — Уточкин заявляет: «Мы не лавочники — за будущий день рождения русской авиации». Так, мотивируя свое стремление летать в глухой провинции, он объясняет: «Надо летать каждый день, люди могут умереть, не увидев аэроплана». Уточкин постоянно изрекает истины о «хозяевах, мысли которых воняют золотом, о маленьких людях, которые могут стать большими, если расправятся с жизнью». Его монолог в доме умалишенных перед перепуганными врачами, столь острый и трагический по самой ситуации, перегружен многосторонними предсказаниями. Здесь фигурируют и будущие великие перелеты, и будущие перевозки врачей на самолетах для спешных операций, и рабочие, которые «скоро дадут по шее полиции и царю» и т. д.

Вслед за Уточкиным заражаются его примером предвидения и другие герои сценария. Летчик Васильев перед первым всероссийским перелетом в беседе с друзьями восклицает: «Когда-нибудь будет так, нам не удастся, через двадцать-тридцать лет кто-нибудь так полетит... вспомнят нас».

Авторская предвзятость в обрисовке личности не в том, что Уточкин в этом произведении много думает о будущем, о своей исторической роли. Это, наоборот, достоинство замысла сценария. Предвзятость—в изображении самого хода, процесса возникновения этих мыслей в сознании героя. Вряд ли свойственны были такому непосредственному и противоречивому человеку эти стройные логические обобщения. В сценарии Мертвая петля Уточкин мыслит такими обобщенными понятиями, изъясняется такими словами, которые присущи лишь людям, привыкшим мыслить широкими историческими и политическими категориями.

Гораздо глубже и естественнее звучат в сценарии те размышления и высказывания его героя, которые прямо относятся к его личной судьбе. Речь идет о кровном деле его жизни, о его призвании летчика, о путах, держащих его на земле, о трагической скованности человека, призванного завоевать небо. Тема обреченности Уточкина в его исторических условиях, тема неразрешимого контраста земли и неба в судьбе этого героя составляет идейный центр этого сценария, его главную художественную силу. Это та органическая для образа Уточкина тема, которая делает естественными любые размышления и предсказания его по поводу собственной судьбы. Так, например, звучит замечание Уточкина о том, что он далеко не так храбр, как это кажется его друзьям: «Земли боюсь, рано или поздно она будет моим палачом».

Когда в Одесском порту репортер Фра-Дьяволо рассказывает Уточкину в окружении матросов и рыбаков «сказку» о братьях Райт, Уточкин хмуро отвечает: «Плохо, всего две сажени! Земля близко. Все эти... публика». Чтобы попасть в авиационную школу во Францию, Уточкину необходимо найти капиталиста-мецената, нужно много унижаться. Необычайно резко и горько ощущает он эту необходимость: «Чтобы оторваться от земли, нужно значит по ней сначала поползать. Ну, что ж, поползаем еще раз и потом — в воздух. К чорту землю и всех, кто на ней остается!»

Земля преследует этого удивительного человека, рвущегося в небо. Вступившись за беззащитных людей, избиваемых погромщиками, получив за это удар в спину, Уточкин, падая на землю, тоскливо и отчетливо говорит: «Земля». Все, что напоминает Уточкину о корыстных земных интересах, врывающихся в его любимую авиацию, вызывает его ярость. Во время катастрофы при перелете Петербург — Москва потерпевший аварию летчик Васильев сообщает: «Кампо-Сципио ранен и вылил бензин— не я, так никто... Он прав, ведь мы вправду конкуренты». От такого объяснения Уточкин свирепеет, хотя он сам ранен. «Бери мой бензин,—кричит он, морщась от боли,—мы не конкуренты — мы русские авиаторы».

Первое же появление Уточкина в сценарии связано с его отвращением и презрением к публике, к низменному торгашескому интересу, во имя которого организованы велосипедные гонки с его участием. «Собственный пилот господина Анатра» — этот самодовольный возглас торгаша, купившего самолет для эксплоатации летчика, Уточкин встречает мрачным, злобным молчанием.

Анатра становится злым гением Уточкина. Слава, деньги, личное счастье — все это отнято у летчика его хозяином.

Трагический, неизбежный в условиях капиталистического общества конфликт в судьбе Уточкина—одновременно конфликт личный, профессиональный и социально-политический. Здесь — главное звено в понимании авторами сценария этой волнующей биографии. Этой центральной идее подчинены в сценарии Мертвая петля все элементы его сюжета.

Без нее сценарий представлял бы собою только эффектно сделанную фотографическую запись замечательной жизни.

☆

Сценарий Мертвая петля интересен еще и в профессионально-драматургическом отношении.

На примере этого произведения нашей кинодраматургии ясна плодотворность освоения советскими мастерами кинодраматургической техники современной мировой кинематографии, в частности и в особенности американской. Иные наши не в меру ретивые «нигилисты» от кинематографии склонны вместе с вполне справедливой критикой идейной бессодержательности многих американских фильмов и сценариев начисто отрицать отличающее их искусство построения сюжета, тонкой и глубокой психологической характеристики, умение создавать киноdиалог, подчинять детали главной теме и раскрытию образа героя. Опыт передовой американской кинематографии последних лет, известный нам по ее сценариям, поучителен и бесспорно ценен. В Мертвой пет-

Не совершенно очевидно профессиональное изучение и применение лучших драматургических приемов американской кинодраматургии. Но это — не ученическое подражание.

В Мертвой петле использован прежде всего метод резкой, броской экспозиции характера героя и центральной темы сценария. Вместо постепенного раскрытия, вместо медленного накопления черт характера героя, складывающегося обычно в наших фильмах к центру сюжета, в Мертвой петле характер героя сценария предстает читателю сразу в решающих его чертах. И это нисколько не обедняет его в дальнейшем ходе сценария. Наоборот, богатство характера Уточкина, необычайно парадоксального, неожиданного в каждом новом своем проявлении, выигрывает от такого метода изображения, предстает выразительнее. Уже с первых страниц сценария в эпизоде велосипедных гонок никому неизвестный триумфатор Уточкин, ученик 8-го класса, изобличенный директором училища, на его вопрос: «Выбирайте училище или велосипед» решительно отвечает: «Велосипед».

И сразу — резкий переход к славе Уточкина через надпись: «Имя его стало известным всей России, потом— всей Европе». Сразу дан характер стремительный, увлекающийся.

По такому же принципу написан эпизод первого полета. Иначе говоря, нигде до первого полета (а он происходит уже близко к середине сценария) нет подробного описания мечтаний Уточкина об авиации. Ни монологов на эту тему, ни авторских пояснений. Уточкин охарактеризован, как прирожденный летчик. История его прихода от велосипеда, мотоцикла и автомобиля к аэроплану не имеет в сценарии явного переломного пункта. Трудно сказать, в каком эпизоде сценария возникает Уточкин-летчик.

По привычным представлениям о принципах построения произведения искусства, посвященного истории замечательного человека, прославившего себя на новом деле, следовало бы дать подробную психологическую подготовку прихода героя к своей профессии. Ничего подобного в Мертвой петле нет. Уточкин становится летчиком внезапно, притом при необычайных обстоятельствах. Свидетель первого полета в России, он с любопытством осматривает аэроплан Ефимова и вдруг с жадностью берет на себя руль высоты и в опьянении «словно нашел то, что искал всю жизнь» (так сказано в сценарии) поднимается в воздух. И опять-таки этот метод характеристики органической для Уточкина профессии летчика обогащает, а не обедняет образ героя и самую тему сценария, ибо он внутренне связан с главными чертами в характере героя.

История радостей и печалей героя в жизни личной, история его любви дана в сценарии тем же методом стремительной, действенной, активной характеристики. Лаконичность самого сюжетного положения, соединенная с интенсивностью психологического содержания, отличает все сцены, в которых развивается эта тема в Мертвой петле.

Эпизод первого знакомства с будущей женой происходит в обстановке, близкой к американской комической ленте времен немого кино. Уточкин, сея панику, мчится на автомобиле по тротуару одесской улицы, налетает на афишную тумбу, падает и вступает в сварливый спор с девушкой, едва не сбитой им с ног. Он влюбляется мгновенно и навсегда.

Следующая встреча — при бешеной езде Уточкина на мотоцикле по одесской лестнице. Опять стычка, во время которой Уточкин внезапно сажает Елену на багажник и отправляется с ней дальше. Вслед за этой эксцентрической сценой следует сцена «лирическая» — разговор на пляже, пронизанный иронией собеседников по адресу друг друга.

Чередующиеся далее эпизоды построены на выразительном контрасте отношений между двумя непрерывно ссорящимися людьми и подтекстом, смысл которого в растущей их близости. Первый разговор о любви происходит в самый неподходящий момент — на скетинг-ринге, когда Уточкин поддразнивает свою неумелую, но упрямую партнершу. И, наконец, во время первого фантастического полета Уточкина, когда непонятным образом приземлившись, он без чувств, окровавленный лежит на земле, — рядом с ним оказывается Елена. Она, плача, целует грязное лицо. Это происходит в момент, когда отношения Уточкина и Елены, казалось бы, давно разладились, когда зритель видел до этого только их яростные ссоры и взаимные насмешки. «Как вам не стыдно»,—восклицает молодой человек, спутник Елены. — «Жене Уточкина не может быть стыдно»—внушительно отвечает очнувшийся Уточкин. Так кончается первый этап отношений Уточкина и его будущей жены. Если бы этот прием характеристики развития любовных отношений героев представлял для авторов сценария самоцель, цена его была бы невелика. Можно было бы говорить здесь о внешнем подражании американским кинодраматургическим образцам. Но все дело в том, что здесь это не внешний прием, а метод обрисовки характеров, глубоко соответствующий самому содержанию этих характеров.

Уточкин и Елена — характеры резкие, стремительные, ревнивые. Их борьба друг с другом основана на абсолютной взаимной требовательности. Трагедия их отношений в том, что Уточкин стремится вовлечь жену в свои грандиозные замыслы, а она тянет его к земле. Контраст неба и земли проходит и по всем перипетиям семейной жизни героя этого сценария.

Такие характеры и сложившиеся так отношения могли быть художественно обрисованы только методом, примененным авторами сценария. Характеристика однолинейная, психологически замедленная не в силах была бы передать образы этих людей. Метод контрастной, стремительной в своем темпе, обрисовки образов и отношений акцентирующей противоречия в отношениях героев, привел в данном случае к психологически более интенсивному, более полноценному результату.

Контрасты и неожиданные ходы, внутренне отвечающие основной теме сценария и образу его героя, проходят по всему сюжету. Достаточно привести хотя бы самые основные в этом отношении примеры. Так, любимый и преданный друг, репортер Фра-Дьяволо, вдруг оказывается предателем. Чтобы не потерять куска хлеба, он вынужден написать о сумасшествии Уточкина, — так приказали хозяева. Это происходит в момент наиболее неожиданный, в момент самых больших несчастий героя: жена ушла к Анатра, сам Уточкин изгнан из родного города.

Все взрывы в поведении героя происходят именно в моменты его наиболее подавленного состояния. Известие о предательстве жены внезапно разрешается таким выводом Уточкина: «Не может быть, чтобы только на этом, на золоте стоял мир... Я пойду, я скажу им... военным, министрам.... одной Уточкиной меньше... за здоровье тысячи Уточкиных». И, действительно, он направляется в Петербург, чтобы бросить все свои обвинения.

В момент наибольшего своего унижения, у ворот дома Анатра, он, нищий, рвет конверт с оставленными ему деньгами, платой за все издевательства, и наносит две пощечины Дирину, уполномоченному Анатра. Все время возникают не те реакции, которые, казалось бы, следовало ожидать.

Принцип выбора и решения ситуаций, наиболее контрастирующих с внешней обстановкой, проходит по всему сценарию. Наиболее сильные страдания переживает Уточкин именно тогда, когда вокруг него великолепие и ликование. Трагический итог предательски организованного перелета Петербург—Москва, данный в сцене чтения списка погибших летчиков, завершается сразу же триумфальным маршем в честь победителя Уточкина, по лицу которого текут слезы ярости и отчаяния.

Момент бурной радости Уточкина после горячих слов жены о любви к нему, его стремительный ликующий проезд по улицам, его порыв отпраздновать примирение, разбивается на неожиданной развязке. На столе — записка жены об ее окончательном уходе. Торжественные приготовления бессмысленны.

Наиболее выразителен такой контраст великолепия и страдания в финале сценария. Уточкин умирает в больнице, разбитый ударами судьбы. Но вокруг него ликование — за окном нарастает шум, стройно летят самолеты, и он умирает с выражением безумного счастья на лице. Он слышит торжественный гул авиационных моторов, видит из окна три мертвых петли.

Рядом с методом контрастного движения сюжета и обрисовки образа героя для сценария Мертвая петля характерно обилие поворотов внутри каждой отдельной ситуации. Наиболее эффектна в этом смысле сцена приезда Уточкина в Петербург. Он не ждет никакой торжественной встречи — это не Одесса. Пожилой интеллигент, его спутник, иронизирует по этому поводу. Однако поезд встречен громом оркестра, ревом толпы. Уточкин изумлен, спутник его сконфужен. Но толпа проносится мимо: встречают не Уточкина, а Макса Линдера. Разочарование Уточкина, ирония соседа. И вдруг Уточкин, схватив чемоданы, с увлечением устремляется вслед за толпой, с азартным криком: «Макс Линдер приехал!» В одной ситуации, основная тема которой — одиночество непризнанного Уточкина в столице — дано четыре поворота, каждый из которых по-новому характеризует Уточкина.

Не менее важно для оценки профессиональной кинодраматургической культуры сценария Мертвая петля проанализировать в нем метод обрисовки внутреннего мира героя. Нигде в сценарии мы не встречаем ни авторских разъяснений, ни деклараций самих героев. Между тем, ощущение богатства и разносторонности внутреннего мира, широты интересов героя не оставляет нас при чтении сценария. Происходит это потому, что каждый раз такая характеристика возникает неотрывно от сюжетного положения, дана слитно с поведением героя, с обрисовкой внешней обстановки, со всеми остальными элементами кинематографического повествования. Она возникает как будто на ходу, но именно благодаря такому сращению со всеми остальными задачами, благодаря лаконизму своего выражения она запоминается сильнее.

Самые, казалось бы, мелкие особенности в облике героя служат средством выражения его характера.

Не только образ героя, не только центральная тема сценария, но и сама эпоха, самый исторический фон дан в Мертвой петле методом лаконических, ударных, как будто проходных характеристик. Такова сцена погрома, на которую натыкается Уточкин, становясь его нечаянной жертвой. Таков разговор с механиком Петей Соколовым, с большим тактом введенный в сценарий. Собеседник Уточкина, питерский рабочий из-за Невской заставы, как бы вскользь рассказывает о тамошних настроениях. Последняя сцена содержательно, но без всякого нажима вводит в сценарий тему рабочего класса предвоенной поры. В сценарии можно было бы кроме того насчитать большое число мелких сцен с эпизодическими, один лишь раз появляющимися персонажами, благодаря которым создается широкий фон эпохи. Это относится и к самой теме Уточкина — первого летчика.

Эпизоды, рисующие популярность народного героя в различных слоях трудового населения, проходят по всему сценарию. Толпы народа, с неистовым восторгом встречающие Уточкина в самых захудалых городках старой России. Школа, в которой прекращен урок ввиду полета Уточкина. Проходной разговор некоего обывательского семейства, возвращающегося с поля, откуда летал Уточкин. Слезы текут по лицу женщины: «Ты видел, на что способны люди? А ты» — горько говорит она.

Чрезвычайно интересно, что все эти мелкие эпизоды не разрывают сюжетной ткани сценария, не лишают его стройности. Общее впечатление от сценария, как от произведения целостного, построенного на нарастании крупных, все более драматически сильных сцен, сохраняется. Причина этому — высокая драматургическая культура сценария, благодаря которой ни один мелкий эпизод не привлечен в него для иллюстративных целей, а всегда либо прямо, либо косвенно освещен центральной мыслью сценария. Мертвая петля в этом смысле — один из образцов современного кинематографического языка, вполне очевидного уже в литературном изложении будущего фильма. Такое значение сценария усугубляется еще и тем, что он является произведением, органически созданным для кинематографа в точном смысле слова. Он необычайно богат эффектным зрелищным материалом, разнообразными массовыми сценами, переменами мест действия, демонстрацией разных видов техники.

Разумеется, найдутся любители небрежных, высокомерных оценок, которые склонны будут отнести все удачи этого сценария за счет благодарного для кинодраматургии материала биографии героя. Найдутся и критики, которые весь вопрос о драматургической структуре Мертвой петли сведут к ловкому подражанию лучшим современным американским фильмам. И то, и другое будет, безусловно, неверным. При том же биографическом материале легче всего было бы написать сценарий эффектных внешних положений, лишенный той исторической атмосферы, той остроты, которые составляют главные достоинства этого произведения.

Вместе с тем максимальное использование приемов психологической характеристики и сюжетной разработки, свойственных современным лучшим произведениям мировой кинематографии, присутствует в Мертвой петле отнюдь не на правах внешнего ученического подражания. Такие приемы применены там, где они оказываются лучшим способом выражения идейного смысла темы сценария и образов его героев. Несомненно, что авторы Мертвой петли не только сохранили свое лицо высокоидейных мастеров советской кинодраматургии, но еще более выросли благодаря освоению опыта передовой американской кинодраматургической техники.

Это совершенно не означает, что «учеба» такого рода является некоей всеобщей рецептурой. Сценарий Мертвая петля — свидетельство критического такта его авторов в процессе такого усвоения, свидетельство их драматургической зрелости и самостоятельности.

Жизнь продолжается

Фильм Сила жизни

Б. Фаянс

«Интересно рассматривать густо заросший клочок земли, покрытый разнородными растениями, с поющими птицами в кустах, с насекомыми, толкущимися вокруг них, с червями, ползущими по влажной почве, и думать, что все эти дивно построенные формы, столь отличные одна от другой и одна от другой зависимые таким сложным способом, все возникли по законам, действующим вокруг нас».

Чарльз Дарвин

Во время просмотра нового научно-популярного фильма режиссера А. М. Згуриди приходилось слышать восхищенные замечания зрителей — людей, близко стоящих к нашей научной кинематографии:

— Превосходный фильм! Его сила — в силе факта! То, что нам здесь показали, нигде больше нельзя увидеть...

Это, действительно, так. Необычайность фактов, заснятых в картине, уже сама по себе производит яркое впечатление. Мы знали, мы это учили в школах, что в непрекращающейся борьбе за существование выживают наиболее приспособленные звери и птицы, что с приближением зимы птицы готовятся к путешествию в далекие южные страны и вековые инстинкты подсказывают им время отлета и путь, что весной половодье загоняет зверей на полузатопленные островки земли и там они спасаются от гибели, забывая на время о вечной своей вражде, что той же весной токуют тетерева и тогда черные носачи привлекают голосом тетерок, красуются, принимают воинственные позы, пыжатся, храбрятся...

Обо всем этом мы знали, но это было знанием, переданным нам другими, очень часто примитивным, вычитанным из книг, лишенным той силы, которую дает непосредственное знание — результат нашего собственного опыта, наблюдения. Только наиболее «удачливые» из нас, которым помог счастливый случай, могли наблюдать те или иные сценки из жизни зверей и птиц, не потревоженных присутствием человека. Но даже самым счастливым, наиболее привязанным к природе, умеющим терпеливо со страстью исследователя всматриваться в ее жизнь, не приходилось видеть все то, что показала картина Сила жизни.

Демонстрируемые ею факты великолепны! Чтобы собрать их и записать на пленку, нужен был исключительный по настойчивости, упорству, изобретательности труд целого коллектива. Звери и птицы осторожны, пугливы. Подойти к ним близко чаще всего невозможно. Хищники к тому же и опасны. Даже непосвященному человеку легко представить, какая понадобилась упорная борьба и знание повадок обитателей леса, чтобы получить тот необычайный материал, который собрали авторы картины. Тут мы встретились с редким в истории нашего научно-популярного кино случаем, когда кинематографист выступает не только как фиксатор, выполнитель, но прежде всего как тонкий и настойчивый наблюдатель и экспериментатор.

И все же те, кто в восхищении говорили, что сила фильма — в силе собранного им редкостного материала, правы лишь наполовину. Будь так, перед нами было бы только любопытное собрание фактов, смонтированных в бесхитростной последовательности, кадры, имеющие каждый свое обособленное значение, а не научно-популярный фильм, в доступной форме дающий целостный рассказ, подсказывающий нам известные обобщения. Простая запись фактов, даже чрезвычайно любопытных, не может привести научную кинематографию к настоящему успеху. Об идее, о замысле научно-популярного фильма мы вправе и обязаны говорить так же, как говорим это о произведении художественной кинематографии.

В создании картины режиссер А. М. Згуриди и профессор П. А. Мантейфель руководились большим и серьезным замыслом, резко отличившим их труд от примитивных по целям сбора веселых или мрачных «новелл» из жизни зверей и птиц.

Дарвин, перечисляя законы, по которым возникли и возникают новые формы жизни в природе, указывал: «Эти законы, в обширнейшем их смысле, суть развитие и воспроизведение, наследственность, почти необходимо связанная с воспроизведением, изменчивость, обусловливаемая прямым или косвенным действием жизненных условий, а также деятельностью и бездействием органов, прогрессия размножения, столь быстрая, что ведет к борьбе за существование, а следовательно, и к естественному отбору, с коим неразрывны расхождения признаков и вымирание менее усовершенствованных форм».

Нельзя было, разумеется, ждать, что в научно-популярном фильме будут раскрыты все эти законы, все их сложное взаимодействие. На это авторы фильма Сила жизни не претендовали и претендовать не могли. Их замысел значительно уже, скромнее.

Действие фильма охватывает почти

«СИЛА ЖИЗНИ»

Научно-популярный фильм по сценарию проф. П. Мантейфеля и А. Згуриди. Режиссер А. Згуриди. Операторы М. Пискунов и Э. Эзов. Мостехфильм

двенадцать месяцев. Вот первая, правда, внешняя черта этого замысла, позволившая, однако, авторам картины показать обитателей леса во все времена года и проявления их различных инстинктов.

Условия существования зверей и птиц особенно трудны зимой. Но потому-то в этот период наиболее выпукло может быть показана сила жизни, определяющая поведение обитателей леса, побуждающая их защищать себя от стихии и от врагов.

С зимы и начинается повествование. Но приходит весна, оживает природа и начинают звучать новые силы жизни, иные инстинкты пробуждаются с внезапной и непобедимой силой. Следует тема любви в природе, инстинктивного и могучего желания продолжить свой род.

Редеет лес, приходит осень. В жизни лесных обитателей наступает новая пора—подготовка к суровой зиме. Подросло молодое поколение. Каждый приучается сам добывать себе корм. А зима уже близка. Те, кто не в силах ее перенести, готовятся покинуть родные места. Под теплым южным небом собираются стаи птиц. Не всем удается долететь до места зимовок. Многие не выдерживают утомительной дороги. Но пройдет зима, вернутся крылатые странники и снова лес заполнится радостным шумом.

«Жизнь продолжается!» — вот последние слова, которыми завершается фильм. В этой фразе идея картины, смысл грандиозного круговорота сил природы, столкновения, борьбы.

✲

Для воплощения этого сильного и глубокого замысла авторами фильма сделано многое, но не все. Неполнота выражения привела к тому, что идея картины затушевалась. Между тем, какие чудесные сценки подсмотрели авторы фильма, как многообразны, казалось бы, проявления зафиксированной ими жизни леса.

...Лес безмолвен, он скован снегами и морозами. В этом царстве безмолвия кажется нет никакой жизни. Но вот чьи-то следы. Это недавно по снегу пробежала белка. Показались на лесных тропинках косули, по глубокому снегу побрел лось. Густая шерсть оберегает этих животных от холода. Из снежного сугроба показала свою крошечную мордочку мышка-полевка. Она не имеет достаточно теплой одежды, но догадалась построить себе снежную норку.

Спасаясь от разлива реки, взобрался на островок заяц. На другом островке лиса. Она взбирается на дерево, проявляя необычайную ловкость, затем прыгает и плывет по воде. Теперь лиса и заяц на одном островке. Лиса готова начать охоту за испуганным зайцем, но тут же оставляет эти попытки, сама устрашившись наводнения. Но заяц ничего уже не соображает, он продолжает описывать вокруг лисы отчаянные петли. Наконец, не выдержав соседства с хищницей, пускается вплавь к другому островку.

Прекрасна коротенькая сценка в семье зяблика. Горлышки и клювы птенцов — сама жадность. Не зная отдыха, таскает мать пищу для этих ненасытных существ. Пронеслась тяжелая тень коршуна. Птица бросается к своим птенцам, самоотверженно прикрывает их собой.

Еще более выразительна сцена в гнезде сорокопута. В этом гнезде—подкидыш кукушки. Птица обманута. Но она не догадывается, возможно, ей нет до этого дела. Инстинкт заботы о потомстве настолько слеп и силен, что до последних дней бескорыстно ухаживает птичка за огромным прожорливым и жестоким птенцом, давно выбросившим из гнезда своих сводных братьев и сестер.

✲

Сила жизни! Но, просмотрев фильм, зритель все же поднимается с неосознанным чувством, что он скорее всего был свидетелем г и б е л и жизни и в гораздо меньшей степени — ее с и л ы. Тема гибели жизни, смертной борьбы между обитателями леса и слепой природой, между хищниками и слабыми существами властно пронизывает фильм. Случилось это не только потому, что в фильме много смертей. Да, пожалуй, их в картине не так уж много. Гибнет заяц-беляк в пасти волка. Тот же свирепый хищник убивает косулю. Хватает неосторожную птицу филин, ловит зайчонка лиса. В луже гибнет птенец, выпавший из гнезда во время ливня. Вот и все! Но этим сценам было отдано основное внимание и режиссера и оператора, они оказались наиболее полно разработанными, а главное — ими была определена композиция фильма, его драматургия. Видимо, случилось это потому, что авторы картины сами поддались эффекту этих эпизодов и в работе над композицией картины невольно выдвинули их как главные центры произведения.

Мы уже упоминали о начальных кадрах фильма. Их темой была приспособленность лесных обитателей к

«СИЛА ЖИЗНИ»

Научно-популярный фильм по сценарию проф. П. Мантейфеля и А. Згуриди. Режиссер А. Згуриди. Операторы М. Пискунов и Э. Эзов. Мостехфильм

суровым зимним условиям. Здесь важную роль должно было сыграть завершение этой экспозиционной части картины. Но завершение почти совершенно уничтожило тему, перевернуло ее. Белая шубка зайца помогает ему укрыться от врагов. Но оказывается—нет! Заяц становится жертвой волка. Так сразу появляется тема гибели. Сцена эта подробно разработана, мы следим за всеми ее перипетиями. Поднимается снежная буря. «Легче всего в это время только тем зверям, которые с первым снегом забираются в берлоги и норы...»—говорит диктор. Но на экране разыгрывается тяжелая драма.

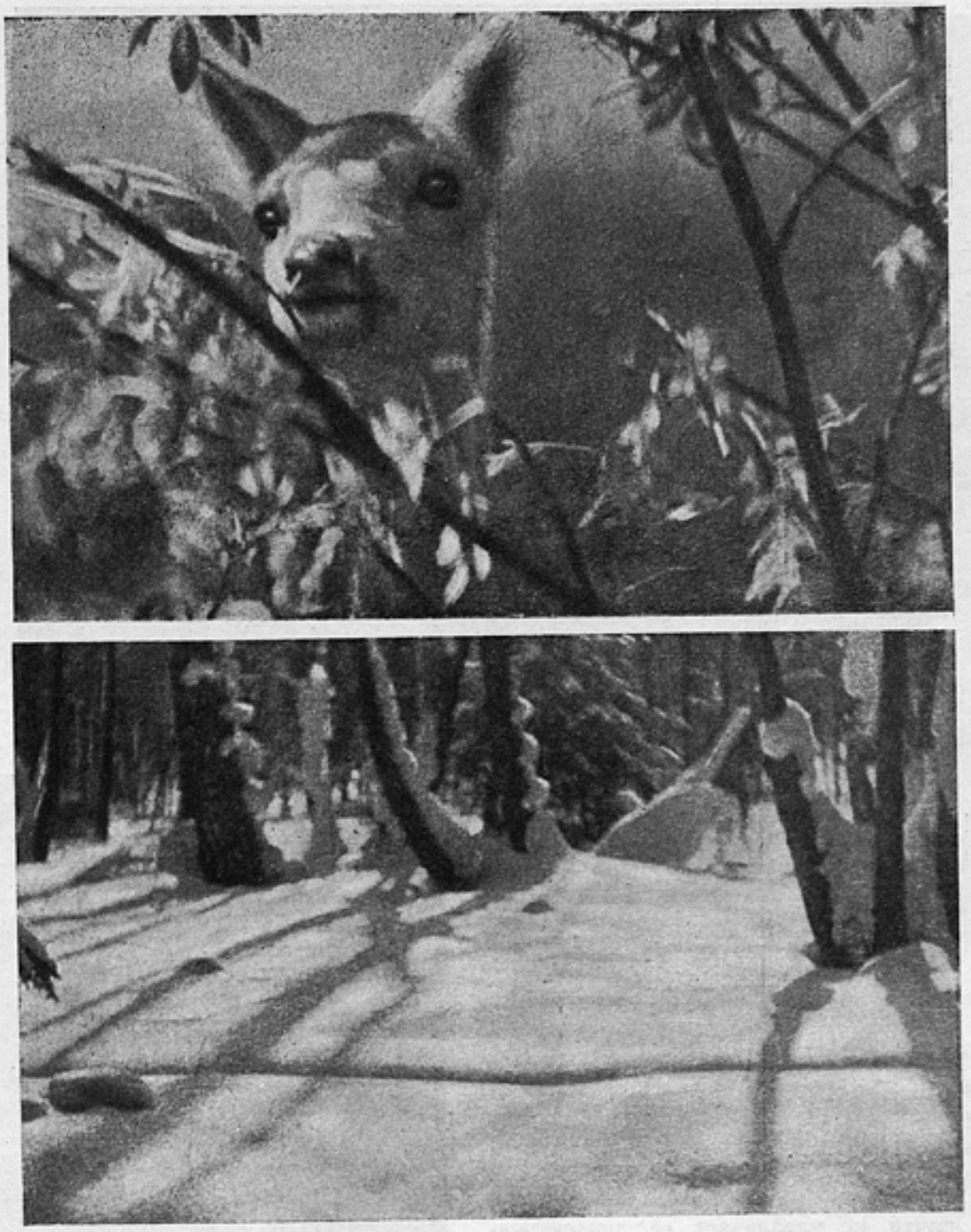
Снежный шквал. Медленно проходит барсук. Одинокий зверь, противопоставленный могучей стихии. Он жалок, беспомощен, страшен своей беспомощностью. Барсук пытается спрятаться за сугробом. Но сильнее метет снег. Барсук теперь лежит неподвижно, пытаясь укрыться от ледяного ветра. Он переползает за сугроб, совершенно обессиленный.

Так, двумя мрачными аккордами завершается первый раздел картины, определяя охватывающее нас настроение. Последующим весенним эпизодам, наполненным светом, юмором, всем этим сценкам с играющими медвежатами, веселыми птицами, испуганными зайцем и лисой удается все же сгладить впечатление, произведенное первыми мрачными аккордами. Но опять с большей силой возникает тема смерти. Ей целиком посвящена центральная часть фильма. Подряд показаны три смерти. Они разработаны полно, широко, по своему метражу они превосходят любые другие эпизоды.

Так снова наше внимание благодаря особенностям композиции картины, своеобразию ее монтажа приковывается к теме смерти как ведущей, главенствующей.

Впечатление это еще усиливается концовкой фильма. Мы растроганы всем увиденным в царстве пернатых, самоотверженностью зяблика, бескорыстием сорокопута, мирной дружной жизнью аистов, веселым собранием огромных стай, готовящихся к отлету в жаркие страны. Чем же завершится фильм? Ведь очень важно последнее впечатление, тот образ, который последним отложится в нашей памяти?

...Летят птицы над водой, подымаясь все выше. Вперед, вслед за уходящим солнцем, к свету, теплу и безопасности! Но два журавля остались на берегу. Они отстали. Один



«СИЛА ЖИЗНИ»

Научно-популярный фильм по сценарию проф. П. Мантейфеля и А. Згуриди. Режиссер А. Згуриди. Операторы М. Шискунов и Э. Эзов. Мостехфильм

из них разбегается, ему удается взлететь, он летит над водой и присоединяется к стае. Второй журавль тоже пытается взлететь, но силы ему окончательно изменяют. Он падает, снова пытается подняться, встать хотя бы на ноги. Сил нехватает, он тихо склоняет голову, закрывает в бессилии глаза, а далеко в глубине неба летят к солнцу, на юг его собратья.

«Пройдет зима... Снова лес заполнится веселым шумом. Жизнь продолжается!» — восклицает диктор. Но мы, зрители, видим улетающую стаю и обессиленного журавля, одиноко лежащего на земле. Последнее наше впечатление — молчаливая драма, разыгравшаяся на берегу моря.

Формально задача была разрешена очень выразительно. Но решалась она независимо от замысла всей картины, ее идеи, ее философии, а следовательно, в ущерб замыслу. Трагедийные эпизоды, ставшие главными композиционными центрами картины, ее началом, серединой и концом, придали всему фильму неожиданную и мрачную тональность.

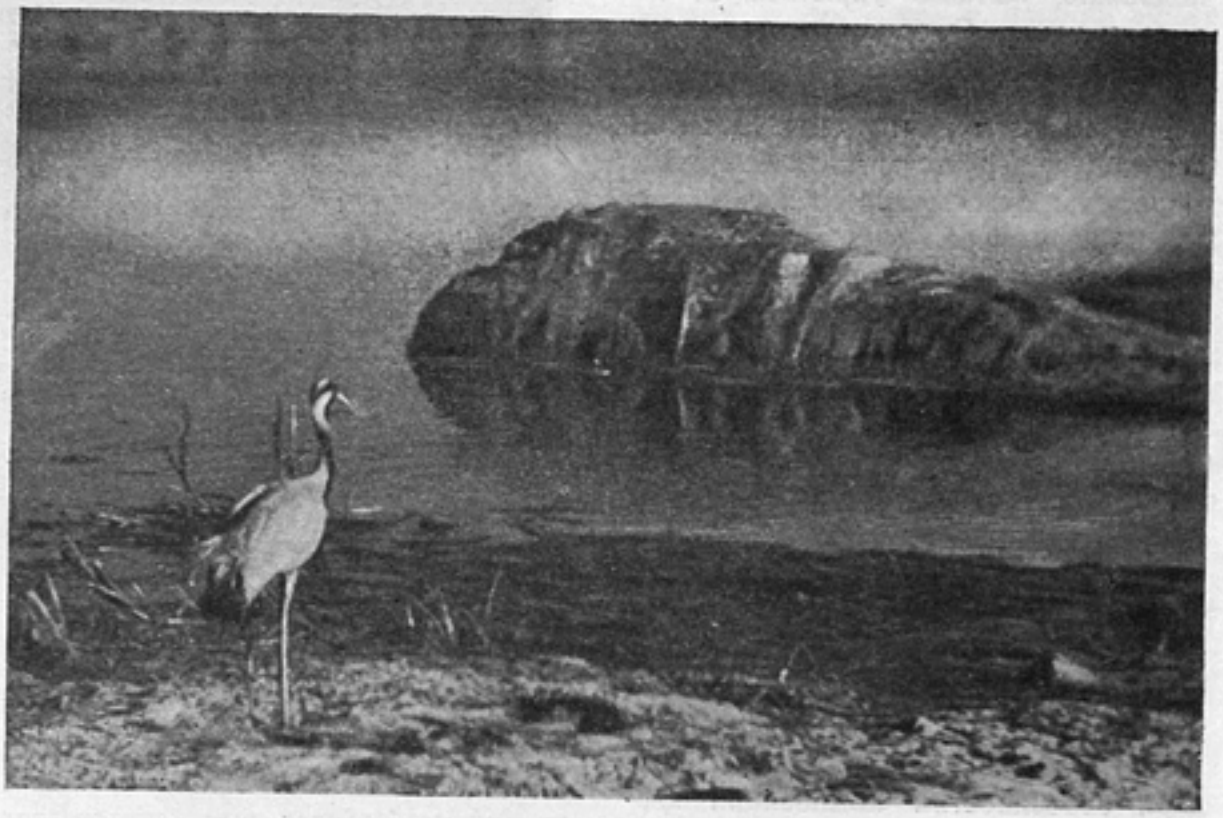
В «Диалектике природы» Энгельс подчеркивал: «Нельзя даже в растительном и животном мире видеть только одностороннюю борьбу». Ведь кроме сознательной и бессознательной борьбы мы наблюдаем в природе сознательное и бессознательное сотрудничество. Как на пример такого сотрудничества великий ученый К. Тимирязев указывал на сложные, почти чудесные отношения, которые существуют между одним растительным семейством орхидных и насекомыми.

«СИЛА ЖИЗНИ»

Научно-популярный фильм по сценарию проф. П. Мантейфеля и А. Згуриди. Режиссер А. Згуриди. Операторы М. Пискунов и Э. Эзов. Мостехфильм

щий мрачный колорит фильма Сила жизни, усиленный концовкой картины, не помогает нам вынести такое же светлое ощущение, такое же глубокое понимание законов развития жизни в природе. Эти недостатки, а на них уже частично указывала наша печать, идейно обеднили фильм, обеднили замысел картины. Сила жизни — произведение интересное, незаурядное, но само название картины вошло в известное противоречие с ее содержанием.

Эти недостатки еще раз учат нас той очевидной истине, что в научно-популярном кинематографе нельзя полагаться только на силу материала, что и самые интересные факты прозвучат правильно, подскажут верные обобщения, внушат необходимые чувства и ощущения только тогда, если они организованы единой мыслью и нашли для себя верное формальное решение.



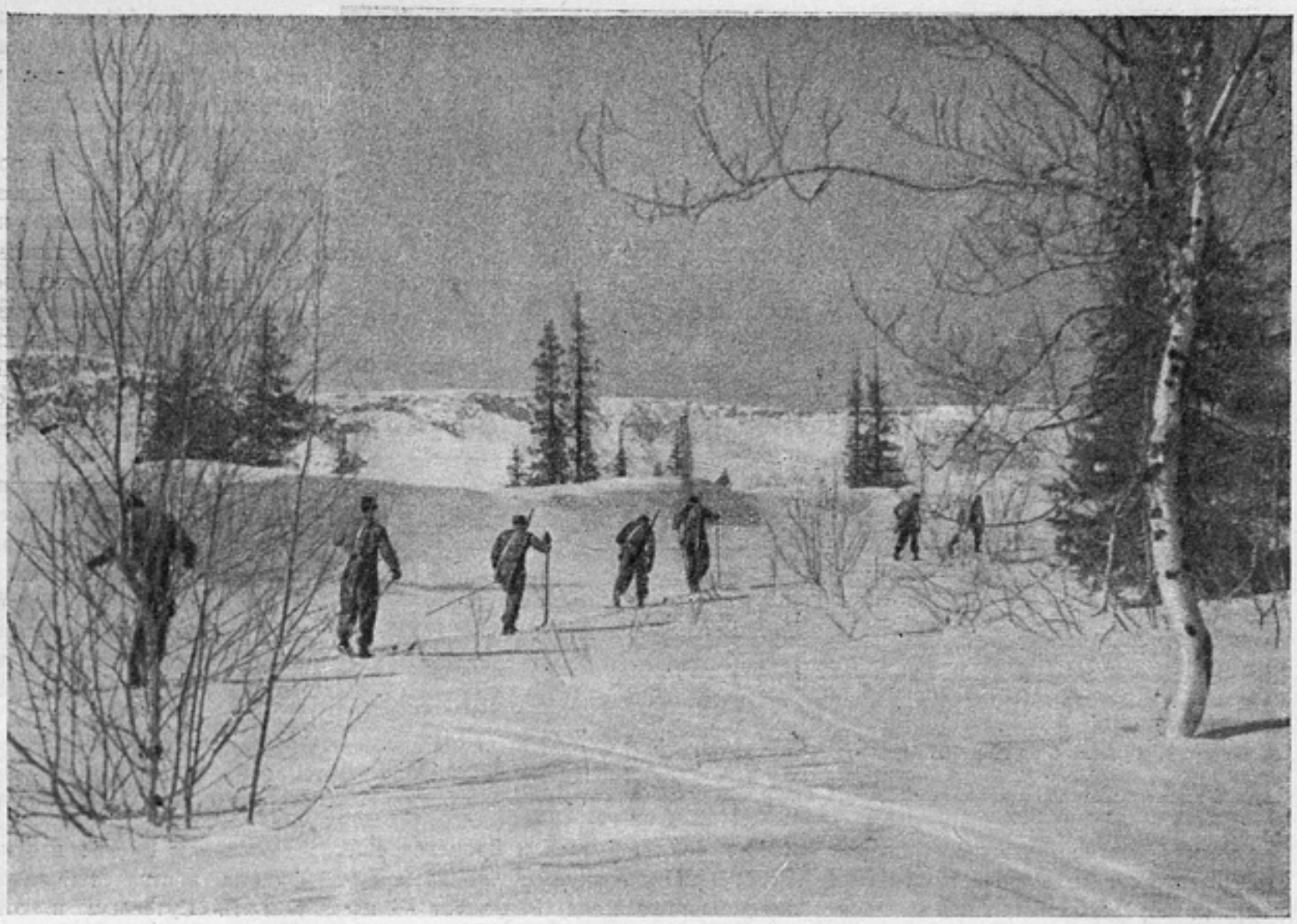
«СИЛА ЖИЗНИ»

Научно-популярный фильм по сценарию проф. П. Мантейфеля и А. Згуриди. Режиссер А. Згуриди. Операторы М. Пискунов и Э. Эзов. Мостехфильм

Оплодотворение этих орхидных обыкновенно невозможно без содействия насекомых.

✲

Еще один упрек следует высказать по поводу фильма. Сама тема борьбы за существование трактуется в фильме таким образом, что зритель почти не улавливает ее диалектического характера. «...Из вечной борьбы, из голода и смерти прямо следует самое высокое явление, которое мы можем себе представить, а именно — возникновение высших форм жизни. Есть величие в этом воззрении, по которому жизнь с ее разнородными силами была вдохнута первоначально в немногие формы или лишь в одну, по которому, меж тем как земля продолжает кружиться по вечному закону тяготения, из столь простого начала развились и до сих пор развиваются бесчисленные формы дивной красоты». Эта жизнеутверждающая мысль гениального Дарвина словно написана светлыми и радостными красками. Между тем об-



Учебные фильмы по лыжному спорту

П. Скалкин
Засл. мастер спорта

В своей статье «Великий почин» маршал Советского Союза С. Тимошенко указал: «Широкая лыжная подготовка молодежи нашей страны крайне необходима. Она имеет большую оборонную значимость. Значительная часть огромных пространств Советского Союза многие месяцы покрыта глубоким снежным покровом.

Советский народ свыкся с этими особенностями своей страны и, как показывает история, в этом не раз была его сила в борьбе с врагами родины».

«Война с белофиннами, — отмечает далее тов. Тимошенко, — служит наглядным примером тому, какое значение мы должны придавать овладению лыжным спортом, подготовке лыжника-бойца. Без умения ходить на лыжах нельзя вести успешные боевые действия в зимних условиях».

Население нашей родины, особенно молодежь, помня наказ товарища Сталина быть в постоянной боевой готовности и учитывая опыт войны с белофиннами, стало уделять большое внимание лыжному спорту, стремиться полнее овладеть его техникой. Повсюду организуются лыжные отряды, роты, батальоны. Даже в солнечной Грузии, где снег лежит лишь в горах, молодежь, увлеченная примером своих северных товарищей, становится на лыжи.

☆

Естественно, что кино не осталось в стороне от этого массового движения. В течение 1940 года было выпущено несколько звуковых учебно-инструктивных фильмов по лыжному спорту.

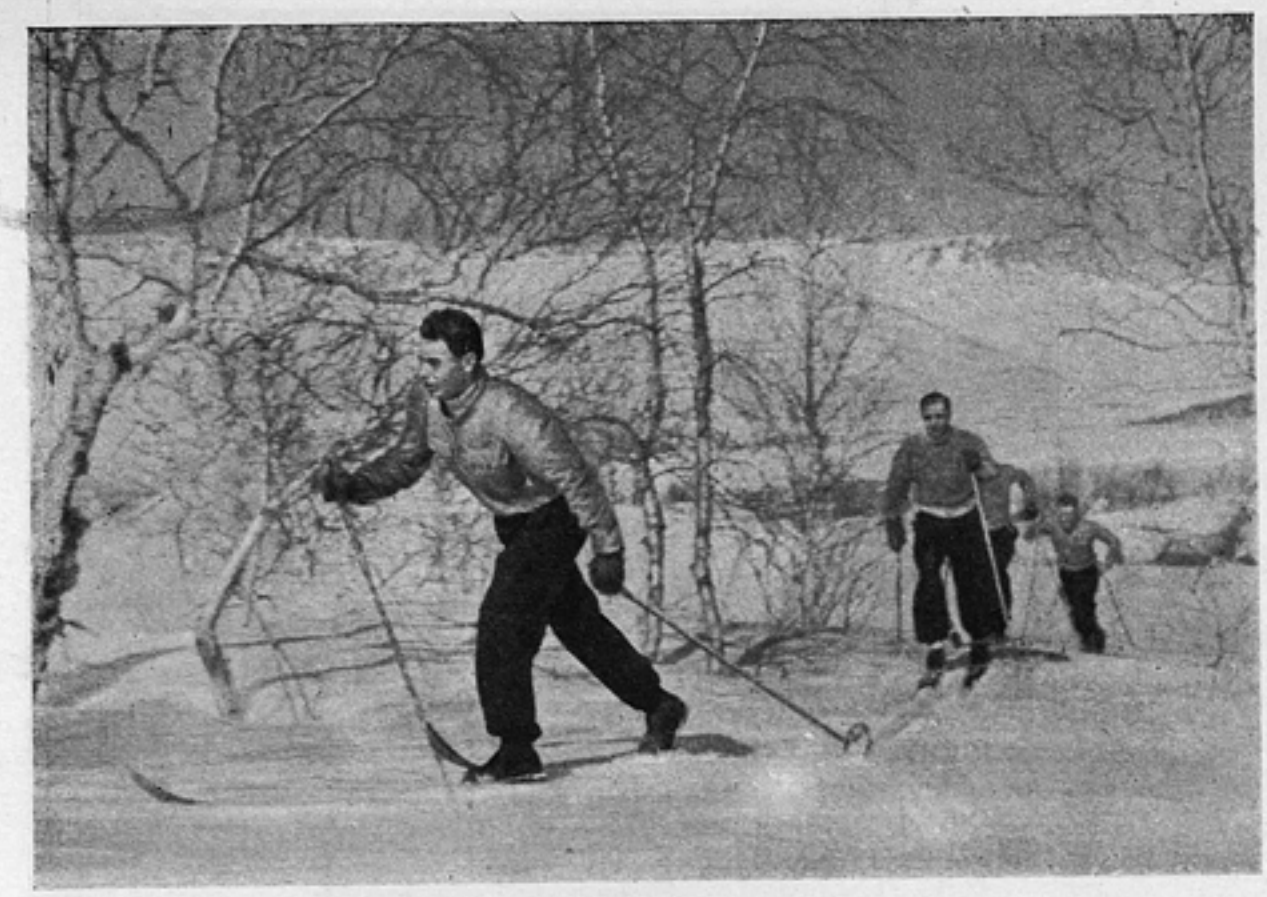
Студия Мостехфильм выпустила фильмы: Лыжный спорт, Лыжник-боец и Лыжный переход. Эти фильмы снимались режиссером В. Сутеевым с консультацией заслуженного мастера спорта Д. Васильева.

Нужно отметить, что указанные работы не первые и, следовательно, В. Сутеев и Д. Васильев имели уже некоторый опыт по созданию учебных фильмов для лыжников. Как же использован этот опыт в дальнейшей работе?

Начнем с фильма Лыжный спорт. В нем показана учебная работа новичков и сделана попытка всесторонне показать технику ходьбы на лыжах попеременным ходом (толчок палками производится то левой, то правой рукой). Некоторые другие приемы лыжной техники задеты лишь вскользь. Задачей фильма, повидимому, было показать технику передвижения на лыжах и способы ее изучения. Но в таком случае фильму надо было бы дать более узкое название Техника ходьбы на лыжах по пересеченной мест-

---

«ЛЫЖНИК-БОЕЦ»
Режиссер В. Сутеев. Оператор И. Авербах. Мостехфильм



«ЛЫЖНИК-БОЕЦ»
Режиссер В. Сутеев. Оператор И. Авербах. Мостехфильм

ности. Понятие лыжного спорта очень широко и включает вопросы техники передвижения, гигиены лыжника, экипировки, инвентаря и физической подготовки (тренировки). Все это зритель надеется увидеть в фильме, озаглавленном Лыжный спорт, но узнает из него лишь небольшую часть.

В фильме использованы кадры, заснятые еще в 1938 году. Многое в них уже устарело с точки зрения специальной и не всегда верно ориентирует зрителя. В фильме показан попеременный ход на лыжах лучших лыжников страны: тт. Васильева, Смирнова, Новикова и других. В 1938 году эти спортсмены только что освоили технику попеременного хода. Ясно, что за прошедшее время техника их изменилась и стала более совершенной. Позднейший опыт показал, что увлечение только попеременным ходом в ущерб применению одновременного хода не способствует техническому совершенствованию лыжника. Вместо исправления этого недостатка фильма выпуска 1938 года, тт. Сутеев и Васильев еще усугубили его скупым показом одновременного хода. Результат — неправильная техническая ориентировка лыжников, особенно молодежи.

Слабо показана в фильме горнолыжная техника, особенно искусство поворотов при скатывании с гор. После опыта боев с белофиннами следовало бы особо подчеркнуть значение техники спусков и подъемов на лыжах.

Фильм Лыжник-боец, заснятый в прошлом году, нужно считать более удавшимся. Несомненно, что фильм поможет массе лыжников быстрее ознакомиться с приемами одиночного строевого обучения и строевыми перестроениями отделения. В фильме засняты лучшие лыжники Советского Союза. Их техническое мастерство привлекает внимание и фильм может служить средством наглядного обучения не только начинающих лыжников, но и квалифицированных спортсменов. К сожалению, печать спешки, заметная в Лыжном спорте, видна и здесь. Приемы одиночного обучения показаны не полностью, совсем не показаны приемы ношения винтовки, мало внимания уделено штыковому бою и ориентировке по картам. Применение маскировки хотя и показано, но очень условно и не связано с ходом фильма. Ничего также не сказано о ночовках в ненаселенных пунктах, что имеет первостепенное значение для лыжника-бойца. Уделив излишнее количество кадров показу техники передвижения по ровной местности, режиссер недостаточно осветил технику спусков и поворотов.

Фильм Лыжный переход представляет собой сокращенный вариант фильма Лыжник-боец. Его задача — показать военизированные соревнования в беге на лыжах для мужчин на 10 *км* и женщин на 5 *км* со стартом в противогазе, с преодолением препятствий на лыжах и метанием гранаты у финиша и эту задачу фильм Лыжный переход выполняет успешно.

☆

Подведем общие итоги. Все три фильма поставлены одним режиссером В. Сутеевым и консультировались одним специалистом — Д. Васильевым. Естественно, что достоинства и недостатки фильмов одни и те же. Прежде всего фильмы не занимательны (особенно Лыжный спорт). В них мало выдумки, приемы показа спортивной техники однообразны и схематичны. Зрителю предлагают внимательно смотреть и механически запоминать приемы лыжного спорта. Это наиболее простой, но и наименее эффективный метод подачи учебного материала. Задачей учебного фильма по лыжам является не только сухой показ техники, но и раскрытие ее смысла и значения.

Нам кажется, что учебный фильм можно было сделать значительно интереснее и доходчивее, использовав мультипликацию. Введение некоторой неожиданности в действие также, думается нам, способствовало бы лучшему усвоению зрителем основного материала и сделало бы фильм более занимательным.

Как строить техфильмы о машинах

Н. Жинкин

Недавно в Комитет по делам кинематографии поступила аннотация к фильму Лесное хозяйство и его механизация. Аннотация — это первичный документ, определяющий замысел, аудиторию и краткое содержание будущего технического фильма.

Что же представляла собой поступившая аннотация? Это был просто перечень всех вопросов программы курсов механизации лесного хозяйства, читаемого для учащихся лесных техникумов.

Такая аннотация очень характерна — ее ошибки свойственны очень многим аннотациям технических фильмов.

Какой же предлагается делать фильм — учебный, пропагандистский или популярный?

Ответить по аннотации на этот вопрос очень трудно. Дезориентированный сценарист и режиссер (к тому же сами не ясно представляющие себе различие в типах кинокартин) делают фильм неопределенный по установке, расплывчатый по заданию и, конечно, мало эффективный по результатам.

Этот первый недостаток наших технических фильмов можно коротко назвать «пороком смешения видов».

Обычно смешиваются фильмы учебного типа и типа пропагандистского, но бывают случаи, когда учебные фильмы превращаются в хронику, а иногда образуют самую невразумительную смесь с псевдохудожественными фильмами.

Типичным примером смешения учебного фильма с пропагандистскими и научно-популярными является фильм Золото рассыпное. Может показаться, что он задуман как научно-популярный очерк. Фильм вначале показывает, как оседает золото и как ведется геологическая разведка, далее демонстрирует разработку золота, показывает гидромонитор, промывку, драгу.

По теме такой фильм было бы интересно посмотреть каждому зрителю. Но, не говоря уже о том, что зритель, посещая обычный кинотеатр, не захочет смотреть в нем технический фильм объемом в 1800 метров, очень многое в нем (подробности о гидромониторе и драге, о промывке и т. п.) лишнее и внушит зрителю скуку. Этот фильм, если его понимать как научно-популярный, имеет много недостатков.

С другой стороны, Золото рассыпное не является и учебным фильмом. Ни для геологов-разведчиков, ни для работающих у гидромонитора или у драги рабочих он не поучителен. Внешний показ геологической разведки ничем не поможет самим разведчикам. Они знают больше, чем дано в фильме. То же самое относится и к работающим у гидромонитора и драги. Авторы фильма хотели учить всех и не научили никого.

Такие фильмы, как За сталь, Рентген в технике, сценарий Механизация земляных работ и ряд других, явно страдают этим пороком «смешения видов».

Нечеткость типа фильма возникает и тогда, когда из-за так называемых трудностей при съемке сценарист и режиссер не до конца используют аналитические особенности кино и прибегают к хроникальной фиксации. Так, в общем в неплохом фильме Литье под давлением литейная машина не показана в основных частях. Диктор иногда говорит о той или другой части машины. Если бы объясняемая часть машины была выделена окраской или появлялась бы на экране только в тот момент, когда именно о ней идет речь, тогда бы фильм был построен более выразительно, тогда была бы использована эта аналитическая сила кино.

Простая, не препарированная, хроникальная съемка машины всегда будет затруднять зрителя при отыскании в машине той ее детали, о которой идет речь; крупный же план хотя и выделяет деталь, но отрывает ее от целого.

В каждом фильме в зависимости от его аналитических качеств одна сторона должна доминировать над другой. Один фильм будет по преимуществу учебным, другой по преимуществу — пропагандистским. Опасно, если оба элемента спорят друг с другом, если отсутствует доминанта, если весь фильм не подчинен одной задаче. Эта опасная двойственность очень часто возникает из стремления усилить элементы пропаганды в учебном фильме или подробнее и полнее изложить материал в пропагандистском. За этой двойственностью скрывается желание дать фильм «для всех».

Учебно-технический фильм — только учебное пособие. Это значит, что он не имеет самостоятельного значения. Наоборот, материал научно-популярного кинофильма должен отличаться необходимой полнотой, законченностью, последовательностью и понятностью.

Иначе обстоит дело в учебном фильме. Он не обязательно должен исчерпать свою тему до конца; он предполагает определенную подготовленность и осведомленность аудитории в данном вопросе. Учебный фильм не самостоятелен потому, что он рассчитан только для педагогического процесса; вне этого процесса он менее понятен.

Технико-пропагандистский фильм — самостоятельное и законченное произведение, которое должно подвести, раскрыть и закончить тему, тогда как в учебном процессе подвести к теме или обобщить ее может не фильм, а сам педагог. Для учебного фильма остается только задача осветить наиболее трудную для учащихся часть вопроса; кино благодаря своим аналитическим и пластическим качествам облегчит работу педагога. Поэтому наиболее целесообразной формой учебного фильма является фрагмент.

К сожалению, в действительности идут только разговоры о производстве фрагментарных фильмов, а на практике учебные фильмы делаются как обычные цельные фильмы.

Такой цельный фильм очень загружает работу педагога. Педагог вынужден выкидывать лишний материал и заниматься перемонтажом, чтобы хоть как-нибудь приспособить такую кинокартину к учебным занятиям.

Изучение, например, какого-либо станка, текстильной машины или электросигнализации на транспорте производится на соответствующих курсах не в один и не в два часа, а в ряде занятий. Но для всех этих занятий изготовляется один целостный фильм, который стремится исчер-

пать всю тему, повторить занятия. Поэтому его приходится использовать как заключительное к теме пособие, или в лучшем случае разбив на части.

Опыт показывает, что такое применение фильма не рационально. Фильм должен применяться как кусок при прохождении трудного места программы, в особенности там, где необходимо изложить кинематику машины (учащемуся в процессе обучения трудно понять работу некоторых узлов машины, взаимодействие частей или принцип сцепления деталей).

Те фрагменты, которые у нас выпускаются, например, по тематике текстильной промышленности, являются фрагментами мнимыми, потому что фильм, соединяя все фрагменты вместе, все же пытается охватить и описать весь технологический процесс данного производства. Но это совершенно излишне, учитывая работу педагога и самих учащихся на этом же производстве у тех же самых машин.

Хороший учебный фильм — это набор оторванных друг от друга учебных пособий в виде кинофрагментов. Такие оторванные пособия скорее помогут учащемуся соединить в целое свои представления о кинематике машин, чем целостный фильм, оторванный от процесса изучения машины.

Наиболее распространенной ошибкой при решении темы учебного фильма является энциклопедичность. Возникает желание впихнуть в фильм как можно больше материала, не считаясь с тем, нужно ли это и возможно ли. Чтобы порок «смешения видов» был ликвидирован, необходимо не только понять, в чем он заключается, но и принять некоторые организационные мероприятия.

В подготовительном периоде режиссер изучает объекты съемки, его режиссерский сценарий является реальным, что, к сожалению, не всегда встречается в работе сценариста. Но в большинстве случаев ни сценарист, ни режиссер не изучают аудиторию и учебные программы, для которой и по которой делается фильм. Сплошь и рядом сценарист не знает, на сколько часов рассчитана та часть программы, учебное пособие к которой он делает, не знает, когда, при каких условиях, в каком окружении будет демонстрироваться фильм. Сценарист, получив тему, не всегда еще решает для себя основной критический вопрос — нужен ли данный фильм данной аудитории. Режиссер, составляя режиссерский сценарий, должен снова проверить и поставить тот же вопрос. Ответ на вопрос — почему в данном случае нужен именно фильм, а не другое учебное пособие, сразу раскроет и перед сценаристом и перед режиссером метод отбора и раскрытия материала в сценарии.

Необходимо, чтобы режиссер и особенно сценарист представляли ясную экспликацию, показывающую, что вопросы о целесообразности фильма, о месте его в занятиях, о составе аудитории, о способе применения, о связи с учебной программой решены сценаристом, нашли свое отражение в отборе материала, в построении и членении фильма.

В вопросе о принципе отбора материала для фильма существуют две противоположные точки зрения. По одной — экранизировать следует только динамический материал. В фильм должно попасть только то, что не может быть показано никаким другим способом кроме кино. Согласно другой точке зрения экранизировать можно все: язык кино многообразен и все по-своему может быть им рассказано.

Правильное решение состоит в том, что хотя может быть экранизирован всякий пластический материал, но не все должно быть экранизировано, не всякий материал целесообразно привлекать в фильм. Принцип педагогической целесообразности является основным при отборе материала для фильма.

Так, вопрос, следует ли показывать в фильме тот или другой физический или химический опыт, решается конкретно в каждом отдельном случае.

Насколько важен принцип педагогической целесообразности при отборе материала для фильмов по машинной тематике, можно показать на примере выпущенных ранее кинокартин о станках.

В свое время делалось порядочное количество фильмов о станках: Станок ДИП, Станок ТН-1б, Станок Пфаутер, Испытание станка на прочность и др. Во всех этих фильмах задача отбора материала решена неправильно. Бросается в глаза, что они повторяют друг друга. В каждом фильме материал подобран так, чтобы решить задачу описания данного вида станка. Если итти по этому принципу, то каждому типу и каждой марке станка надо посвятить особый фильм — занятие неблагодарное и бессмысленное. При всей расточительности такого решения во всех этих фильмах нехватает места для самого главного — объяснения принципа кинематики отдельных узлов станка.

В каждом станке есть передняя и задняя бабка, суппорты, самоходы и т. д. Важно понять принцип взаимодействия отдельных частей, принцип работы коробки передач, коробки скоростей и т. д.; для этого нужно создать по каждому узлу один или несколько фрагментов. Усвоив элементы кинематики на коротких фильмовых кусках, анализирующих сложное движение, учащийся уже без фильма может читать чертежи, понимать сложные объяснения педагога, знакомиться по книге с отличительными особенностями разных станков.

При таком принципе отбора материала сократится метраж фильма, ни один кусок фильма не будет повторять другие, каждый из них полностью будет решать свою ограниченную задачу. Анализ кинематики — это сильная сторона киноописания, а перечисление разных сторон и деталей машины — слабая сторона. Краткость фильма — сильная сторона; однообразие повторяющихся кусков — слабая сторона.

То, что мы сказали о станках, в принципе относится и к другим механизмам. Такая сложнейшая по конструкции текстильная машина, как суконный сельфактор, не может быть показана путем описания всех ее механизмов. Но в этой, как и в других машинах, есть общие элементы. Перед группой инженеров должна быть поставлена задача произвести анализ отдельных машин для составления набора учебных картин; комбинация их с дополнительными разъяснениями педагога должна дать возможность понять в одном случае одну машину, а в другом случае, при другой комбинации (т. е. с опусканием одних фрагментов и добавлением других) — другую.

Решив вопрос об отборе материала для данного конкретного фильма и установив основные элементы и состав будущего фильма, сценарист приступает к построению фильма.

Однако именно вопрос построения кинокартины является самым слабым, самым уязвимым местом в нашей практике. Наши технические фильмы плохо построены, содержат лишний материал, не берут существенного, охватывают многое, не разъяснив ни одного явления до конца.

Ни сценарист, ни режиссер не умеют еще взять от кинематографа всего того, что он может дать. При создании технического фильма пренебрегают формой, считая, что она не имеет значения для педагогического использования кино.

Эта вредная точка зрения должна быть изжита. Технический фильм представляет широкое поле для оригинальной выдумки, тонкого решения сложных задач и большого мастерства. Примером этому кинокартины: Теория двигателя, Смазка, Охлаждение и другие из кинокурсов Автомобиль.

Но рассмотрим прежде всего недостатки.

Если мы возьмем такие фильмы, как Подготовительный отдел к ткачеству, Ткацкий станок Гаттерслей, Чулочная машина Идеал, Паровоз СО, то увидим, что все эти фильмы построены иллюстративно, по методу описания. Так, в фильме Станок Гаттерслей вначале называются части пускового механизма и фиксируется их работа частью в натуре, частью в мультипликации. Далее демонстрируется механизм торможения навоя — указка или рука в кадре показывает отдельные детали. В дальнейшем дается описание механизма набора, батанный механизм и т. д.

Совершенно так же описательно построены и остальные фильмы. При этом фильмы разбиваются на ложные фрагменты. На экране показываются детали (игла, пластина, коронка, вязальный замок), которые можно спокойно вынуть из машины и дать учащимся в руки для осмотра. Но так как автор фильма решил во что бы то ни стало описать всю машину, то поневоле приходится показывать и перечислять и простые детали.

Построение фильма по методу иллюстративного описания — самый примитивный способ решения сценарной задачи для учебно-технического фильма. Иллюстративно-описательный фильм противоречит аналитической природе кино.

Но совершенно недопустимым, лишенным уже не выдумки, но даже намека на нее, является прием, при помощи которого деталь механизма показывается в фильме совершенно оторванно от выполняемой ею функции.

В технических фильмах очень часто, почти постоянно, применяется этот прием — вначале дать кучу малоговорящих названий, потом заставить все части механизма двигаться. В результате этого отрыва формы от функции зритель, когда смотрит на отдельные части механизма и их названия, еще не знает, для чего они нужны, а в момент, когда схема или натурный кадр пришел в движение, не знает, от чего зависит это движение. Авторы полагают, что они показали взаимодействие частей; в действительности они не показали ни частей, ни взаимодействия.

Каждую часть механизма надо показать вместе с ее функцией, больше того, надо вывести эту часть и ее форму из той функции, которую необходимо выполнить механизму в целом. Только тогда мы вскроем кинематику, поможем понять принцип устройства машины.

Существует мнение, что кино пассивно, что оно принуждает зрителя только смотреть и не позволяет ему вмешиваться и соучаствовать в действии, происходящем на экране. Действительно, иллюстративно-описательные фильмы пассивны. Наоборот, фильм, в котором шаг за шагом из простых, заранее ясных элементов строится машина (причем каждая деталь ее не «падает с неба», но возникает, чтобы выполнить свою функцию), делает зрителя активным наблюдателем происходящего на экране процесса.

Лучшим примером правильного построения фильма машинной тематики является группа фильмов по теории двигателя из серии Автомобиль.

Как построены эти фильмы?

Перед нами стеклянный цилиндр, имеющий дно внизу и поршень наверху. Это — элементарный цилиндр будущего двигателя внутреннего сгорания. Подогревая цилиндр снизу, мы показываем в натуре и в мультипликации тепловое расширение газа, вследствие чего поршень поднимается, совершая работу. Элементарно, но вместе с тем точно, мы вскрываем основной принцип теплового двигателя. В дальнейшем мы усложняем схему и усложняем наш прибор. Цилиндр поворачивается поршнем вниз, горючее заливается внутрь цилиндра, появляются клапаны для выхлопа отработанного газа. Дальше дается понятие о кривошипе, появляется клапан всасывания смеси и т. д.

Пока схема кинематики двигателя еще недостаточно закончена, отдельные движения, например возвращение клапана или поршня на прежнее место, выполняет рука демонстратора или мультмен. По мере того как появляется необходимость введения новой детали и схема усложняется, движение руки и действие мультмена заменяются движением соответствующих механизмов.

Так, на наших глазах, постепенно строится, вытекая из законов физики и механики, двигатель внутреннего сгорания. При таком построении характерно следующее — в фильме сразу же дается целое, но схематично, элементарно; в дальнейшем идет процесс усложнения элементарного двигателя. Вследствие такого построения для зрителя все время ясны как целое в машине, ее общий принцип, так и каждая деталь, которая тем самым органически связывается с целым и другими деталями.

Просмотренный фильм такого типа трудно забыть. Он вполне ясен. Построенный таким образом фильм заставляет зрителя быть активным, думать вместе с развитием фильма, внутренно отвечать на возникающие вопросы и оценивать остроумие технического решения фильма. При таком построении используется вся сила кино. Кинематика машины вскрывается до предела.

Теоретическая часть фильма Автомобиль построена по принципу «воссоздания машины», по принципу развития «технического сюжета»; каждая деталь, как и герой драмы, появляется на сцену только тогда, когда в этом есть необходимость, когда появление его подготовлено предшествующим эпизодом.

Другие киноуроки того же кинокурса уже менее выразительны, хотя описание конструкций проведено здесь с бо́льшим совершенством, чем, например, в фильмах о текстильных машинах.

Опыт изображения кинематики машины в кинокурсе Автомобиль остается непревзойденным. К сожалению, этот опыт, ставший достоянием учебной кинематографии довольно давно, не перенесен на фильмы по другим машинам из разных областей техники. Это тем более странно, что на одной и той же московской киностудии делались фильмы и из кинокурса и по текстильным машинам. Надо добиться более совершенных и действенных форм обмена опытом. Надо решительнее браковать негодные аннотации и сценарии, толкающие фильмы к описательности, если заранее из опыта ясно, что кинематографическое решение методом сплошного описания приводит к снижению эффективности фильма. Заказчик часто не понимает этого потому, что сила кино ему не так известна, как кинематографистам.

Надо добиться, чтобы сценаристы и режиссеры не закрывали глаза на лучшее, что есть в наших технических фильмах. Это лучшее должно стать не случайным явлением, а правилом. Не раз приходилось обращать внимание сценариста и режиссера на метод драматургического построения технического фильма по принципу «воссоздания машины», и всегда они целиком признавали все его преимущества.

Американский киносценарий

Тамар Лейн — «Американский киносценарий», Госкиноиздат, М., 1940 г., 152 стр.

Голливуд окружен многотысячной толпой начинающих авторов, пытающихся стать сценаристами.

Для этой многотысячной аудитории сплошь и рядом выпускаются книги и брошюры типа известной у нас в свое время книжки сценаристки Виллар Кинг Брадлей «Сокровенные тайны писания сценариев» (1926).

В этих книгах и брошюрах начинающему сценаристу в удобочитаемой форме внушаются основы и принципы голливудской грамоты: а) писание сценариев — не развлечение, а работа для заработка (сценарий пишется для продажи); б) покупают сценарии только на киностудиях, киностудиями заведуют кинопредприниматели, у них есть свои вкусы, свои требования, свой подход к покупаемому товару; в) чтобы сценарий можно было продать, автор должен внимательно учесть требования рынка, писать «на потребителя».

Книга Тамар Лейн «Американский киносценарий» отличается от таких пособий для начинающего голливудского автора, хотя ее текст обильно пересыпан практическими советами, которые должны помочь начинающему автору не только написать, но и сбыть сценарий.

Разделы, специально посвященные вопросам купли-продажи сценариев, а также цензурный «кодекс» Хейса, полностью приведенный у Лейна, в переводе книги опущены, но и в сохранившихся главах то и дело попадаются выражения: «предприниматели обязательно требовали», «студии ищут сейчас такой материал» и т. д.

«Расчетливому голливудскому сценаристу, ставящему себе целью профессиональный коммерческий успех, — пишет Лейн, — приходится приноравливаться единственно только к вкусам главных редакторов и предпринимателей и отказываться от своих собственных идеалов и убеждений» (стр. 50).

От этой естественной в атмосфере Голливуда установки происходят все отрицательные качества книги Лейна.

Лейн рассматривает в книге только следующие вопросы драматургии кино (стр. 22):

Выбор формы кинематографического изложения сюжета.

Разработка звука и действия в сюжете.

Использование съемочного аппарата.

Правильное использование диалога.

Проблемы темпа и ритма.

Анализируя эти проблемы, Лейн невольно касается и более глубоких вопросов теории и практики сценария, но в каждом отдельном случае рассматривает их с точки зрения своей концепции; поэтому, в частности, в главе «Разработка сюжета» он пытается механически распределить возможные темпы развития сюжета по жанрам.

Теоретический уровень рассуждений Лейна низок, но Лейн великолепно знает современную технику сценарного дела в Голливуде и делает ряд интересных наблюдений.

Он правильно отмечает необходимость детальной разработки сценария до начала съемочного периода, потому что «переделка монтажа или диалога в заснятом эпизоде фильма фактически невозможна» (стр. 12).

«К сожалению, тщательная разработка и анализ сценария до начала съемок производятся еще не часто. Три четверти всех принятых к производству сценариев по объему (и действие и диалоги) перегружены изложением материала и не могут уложиться в нормальный метраж», — пишет Лейн. Это имеет прямое отношение и к практике советских киностудий.

Переходя к вопросу о диалоге, Лейн делает верное замечание: «диалог отнюдь не является единственным или даже наиболее эффективным средством для построения характера в кинопроизведении» и верно ориентирует сценариста на использование пластической выразительности материала для характеристики персонажей.

Лейн подчеркивает порочность повторного и «внесюжетного» диалога, требует лаконичного изложения сюжета.

«Все разговоры, которые не развивают сюжета, надо изъять, не обращая внимания на то, относятся ли они к числу так называемых «остроумных» или нет. Вносите остроумие в необходимые реплики».

Раздел книги Лейна, посвященный диалогу, наиболее содержателен и интересен.

В разделе о диалоге Лейн дает много полезных и правильных практических советов, но потом оговаривается: «...мы установили принципиальные особенности и задачи кинематографического диалога, но чтобы продать свой сценарий, нет необходимости придерживаться этих правил...»

Поэтому, например, значительная часть главы о разработке (трактовке) сюжета посвящена хаотическому перечислению разнохарактерных «эффектных штрихов» из тринадцати фильмов, штрихов, которые обусловливают, по мнению автора, живость и остроумие положения или интриги.

Книга (особенно разделы «Разработка сюжета», «Диалог», «Изобразительные возможности аппарата») насыщена примерами, взятыми, как правило, из третьесортных сценариев. В виде приложения даны синопсис Томаса Бентона Курс на Бродвей и сценарий Марча и Конда Трансатлантическая увеселительная поездка. И синопсис и сценарий — законченные образцы ловко разработанного бульварного чтива (напоминаем слова Лейна: «Если сценарий читается хорошо, то его обыкновенно покупают»).

На стр. 65 читаем: «Американские студии отказываются ставить откровенно проблемные пьесы, как бы их темы ни интересовали публику».

Поэтому-то Лейн и рекомендует своим читателям работать в области развлекательных жанров.

Выпуская книгу Лейна, Госкиноиздат в виде приложения к ней мог бы дать более совершенные образцы современной американской кинодраматургии.

Перевод книги сделан, к сожалению, терминологически небрежно. В частности вызывают большое сомнение термины: «режиссерский сценарий» и «внесение в съемочный план» (стр. 13), которые вызовут у читателя неправильные ассоциации, ибо у нас и в Голливуде эти термины обозначают далеко не одно и то же.

В целом, несмотря на ряд недостатков оригинала и перевода, книга может быть полезной при изучении сценарной техники.

Г. АВЕНАРИУС

Исследовательская работа в американской киностудии

Гарольд Хэнди

Директор исследовательского отдела студии „РКО"

Во всех крупных киностудиях теперь имеются исследовательские отделы, в которых делаются первые шаги по производству кинофильма.

Работа такого отдела в студии «РКО» начинается с момента покупки сценария для фильма, т. е. за несколько недель или даже месяцев до начала съемки. Его обязанность заключается в том, чтобы снабдить студию верными историческими фотографиями, иллюстрациями и данными, на основании которых изготовляются декорации, костюмы, мебель и реквизит.

Естественно, встречается много трудностей в нашей работе. Иногда они возникают оттого, что сценарист недостаточно отчетливо указывает все эти подробности в своем сценарии, и, читая, мы часто не можем отчетливо нарисовать его персонажи и окружающую их обстановку. Когда же сценарий перевоплощается в фильм и показывается на экране, каждый кадр, каждый объект и каждый персонаж фильма должны быть правильными до малейшей детали. Там, где сценарист говорит лишь несколько неясных фраз о костюмах, месте действия и т. д., мы должны предоставить совершенно исчерпывающий материал. Я с интересом отмечаю, что все крупные киностудии имеют такие исследовательские отделы. Я также хочу быть справедливым и отметить, что многие из наших лучших сценаристов проводят большую подготовительную работу, прежде чем написать сценарий, и это, несомненно, находит отражение в результатах их работы.

Но не только исторический фильм с большим количеством исторических костюмов требует большой подготовительной исследовательской работы. Наш отдел проводит почти такую же большую работу по фильмам с современными сюжетами. Например, фильм с таким прозаическим местом действия, как маленький город в среднезападном штате США, требует очень большой подготовительной работы.

Понятно, что жизнь в городе штата Канзас очень сильно отличается от жизни в Нью-Йорке или Голливуде. И вот, сотрудники моего отдела принимаются за работу. Они достают иллюстративный материал, на котором изображены дома, магазины, гостиницы, улицы и т. д., типичные для данной местности. В наших фильмах действие может происходить в любой стране, на любой точке земного шара. Один день мы узнаем, какие номера телефонов в Румынии и какой тип телефона там существует. Другой день мы собираем данные о жизни в Номе на Аляске. Нашим следующим заданием может быть Сидней, Париж или Калькутта.

Как в современном, так и в историческом фильме имеются тысячи деталей, которые следует проверить. Интересно отметить, что иногда для современного фильма бывает гораздо труднее достать тот или иной материал, в то время как для исторического фильма можно получить много готового материала в библиотеках и музеях.

Независимо от места и времени действия метод работы исследовательского отдела остается неизменным. Мы читаем сценарий и делаем подробные отметки обо всем, что может понадобиться для съемки: костюмы, реквизит, натурные и павильонные декорации. Мы даже проверяем диалог, присущ ли он данной эпохе, местности и т. д. Это иногда выдвигает очень интересные вопросы, вынуждая нас проверить характер речи и правильность передачи местных диалектов. В книгах можно найти особенности речи всех периодов и, сличая их с имеющимися в сценарии, можно обнаружить удивительные факты. Например, определенный диалект, который был популярен лет 20 назад, является теперь устарелым и бессмысленным, тогда как другой, относящийся к тому же периоду, еще настолько популярен, что трудно поверить, что он уже так давно вошел в употребление. Провинциализмы также представляют большую проблему. Мы всегда должны следить за тем, чтобы выражение, присущее только южным штатам, не проскользнуло в фильм, все персонажи которого являются жителями северного штата, или, чтобы выражения, характерные для американского солдата во время мировой войны, не прозвучали в фильме, изображающем 1910 год.

Заметки, которые делаются нашими сотрудниками на сценариях, иногда относятся к сотням различных объектов, и каждый из этих объектов следует тщательно проверить. Следует отыскать фотоматериал, иллюстрирующий объекты, а также пояснительный текстовой материал к ним.

Также следует проверять манеры и обычаи. В тщательной проверке, например, очень нуждаются все медицинские и юридические процедуры, фигурирующие в фильме. Проверяются номера телефонов, адреса, фамилии каждого персонажа, название фирмы, фамилия фабриканта, марка продукции и пр. Мы проверяли расстояние между городами, так как сценарист может написать, что актер уезжает из Нью-Йорка в 9 часов, а в следующей сцене он уже находится в Чикаго в 2 часа 30 минут. Проверяется каждая газета и каждый журнал и у соответствующего издательства берется разрешение на использование их в фильме. Мы должны убедиться в том, что текст относится именно к данной газете или журналу.

Мы проводим эту работу не только после получения сценария, но очень часто мы сами готовим материал для сценария.

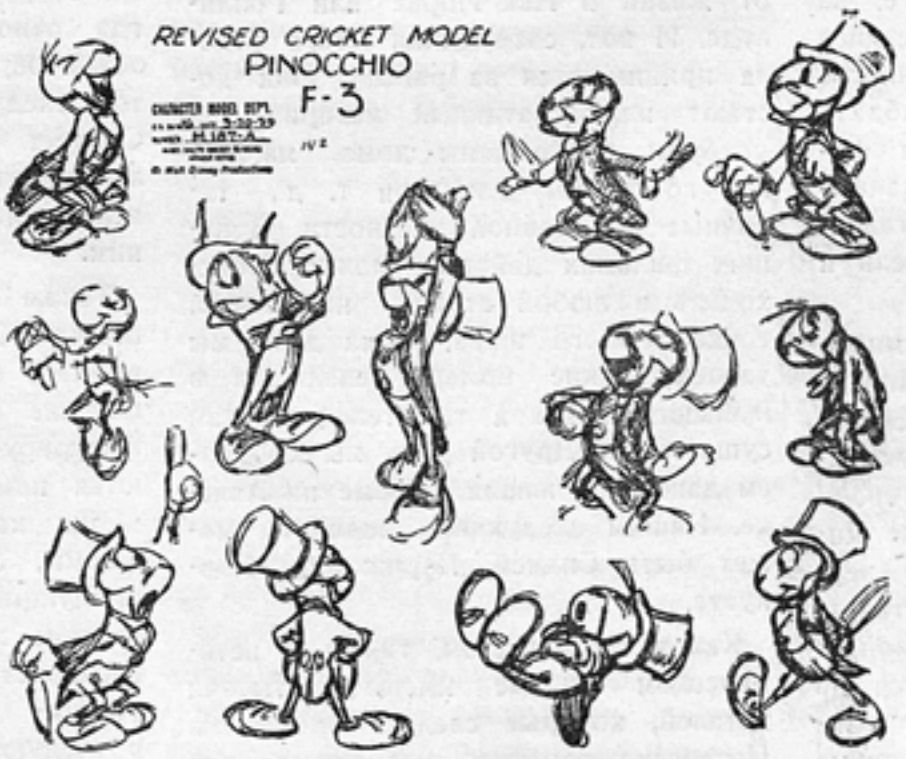
При установлении подлинности того или иного момента мы никогда не основываемся на мнении одного специалиста; мы советуемся по крайней мере с шестью. Новичок в этой работе очень часто становится втупик, обнаружив, что мнения нескольких экспертов часто расходятся. Если из шести мнений более или менее сходятся четыре, то следует, конечно, базироваться на этом большинстве.

Некоторые фильмы, для которых мы давали материал, получили золотую медаль, например фильмы Маленькие женщины, Осведомитель, Симаррон. Для картины Симаррон мы начали готовить материал за несколько месяцев до начала съемки. Мы представили сценаристу (Ховарду Эстабруку) 100 книг и сотни фотографий, которые потребовались ему в период работы над сценарием. Исследовательскую работу по фильму Маленькие женщины мы вели в течение пяти месяцев; Осведомитель также потребовал большой работы ввиду очень небольшого количества подлинного материала. Большинство материала для этого фильма мы получили непосредственно из Ирландии.

Вопросы, с которыми нам приходилось сталкиваться, чрезвычайно разнообразны. Я приведу в пример сценарий Век невинности, относившийся к 1870 году. Прежде всего согласно автору сценария дворники сбрасывают снег в специальные люки. Я указал сценаристу, что ему следует изменить это, так как в 1870 году этого не делали. Мы также тщательно проверяли музыку для фильмов. Сценарист спросил меня, может ли быть исполнен в этом фильме «Голубой Дунай». Этот вальс мог быть исполнен потому, что он был написан в 1867 году, т. е. раньше того времени, к которому относится фильм. Нас спросили также относительно Бруклинского моста. Первый камень был заложен в 1870 году, так что этот мост можно было показать в фильме. Сценарист хотел, чтобы публика, находящаяся в общественном месте, аплодировала после исполнения одного танца. Я сообщил ему, что этого нельзя делать, так как в то время это считалось дурным тоном. У нас также справлялись, были ли в то время икра, промокательная бумага, сахар-рафинад, грелки и пр.

Как видите, работа с каждым фильмом выдвигает множество задач, которые разрешает исследовательский отдел до того, как фильм поступает в производство.

ХРОНИКА



В студии Уолта Диснея создан специальный отдел — «Департамент моделирования персонажей».
На рисунке изображен один из листов работы художников этого «Департамента», посвященный наметкам внешнего вида сверчка Джимини, одного из героев фильма Пиноккио.

Фильмотека Нью-йоркского музея современного искусства демонстрирует серию советских и французских немых классических фильмов: Мать, Броненосец Потемкин, Конец Санкт-Петербурга, Жанна Д'Арк и Итальянская соломенная шляпка.

Те эпизоды в фильмах, в которых проявляется гений Пудовкина, Эйзенштейна и Ренэ Клера,—пишет корреспондент английского журнала «Сайт энд Саунд»,— выглядят теперь не менее выразительными, чем раньше, и, пожалуй, будут выглядеть так же и через двадцать лет. У нас не было еще ни одного звукового фильма, который можно было бы сравнить с этими произведениями, или фильма, в котором звук был бы использован с таким же мастерством, как изображение в фильме Конец Санкт-Петербурга.

*

Сценаристу Сиднею Бачмэну американской киностудией «Колумбия» заказан сценарий по новому роману Натаниеля Уэст «Ровно миллион». Сидней Бачмэн известен как автор сценариев Мистер Смит едет в Вашингтон и Дерево свободы.

ХРОНИКА

*

Уолт Дисней предполагает выпустить новый мультипликационный фильм, использовав сюжет и музыку сказки советского композитора Сергея Прокофьева, Петя и волк.

*

Режиссер Александр Корда ставит фильм по сюжету «Книги Джунглей» Редьярда Киплинга.

*

Недавно созданная американская кинофирма «Монограм» выпустила новый фильм Королева Юкона по рассказу Джека Лондона с Ирен Фич и Чарльзом Бикфордом в главных ролях.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: Астахов И. Б., Герасимов С. А., Довженко А. П., Каплер А. Я., Козинцев Г. М., Митлин А. Я. (отв. редактор), Ромм М. И., Трауберг И. З., Эйзенштейн С. М., Юткевич С. И.

РЕДАКЦИЯ:
Москва, Кузнецкий мост. 4.
Телефон К 0-51-80

ГОСКИНОИЗДАТ

ЖУРНАЛ КИНОФОТОТЕХНИКА

ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

Журнал освещает вопросы техники кинематографии, уделяя особое внимание ведущим проблемам советского кинематографа: теории и практики построения пространственного изображения, цвета, улучшению записи и воспроизводства звука, технологии съемочного процесса, комбинированным съемкам и т. д.

Журнал освещает вопросы технологии производства и обработки кинопленки и других светочувствительных материалов, конструирования и производства всех видов киноаппаратуры, узкопленочной кинематографии, вопросы проекции, экранов и т. д.

Обмен опытом по всем вопросам техники производства фильма и научно-исследовательской работе.

Журнал помещает оригинальные научно-исследовательские работы НИКФИ, НИИКС, лабораторий предприятий, а также и других институтов.

Журнал систематически знакомит читателя с новинками советской и иностранной кинотехники и дает аннотации и обзоры советской и иностранной литературы по вопросам кинотехники.

Журнал рассчитан на руководящие и хозяйственные кадры кинематографии, на инженеров, техников, операторов, звукооператоров киностудий; инженерно-технических и научных работников химико-фотографической и киномеханической промышленности и научно-исследовательских институтов; на студентов кинематографических институтов.

Подписная цена: на год 60 руб., на 6 мес. 30 руб., на 3 мес. 15 руб.

Цена отдельного номера 5 руб.

Подписка принимается исключительно отделениями Союзпечати и почты.

Подписные деньги в адрес издательства ни в коем случае не направлять, так как Госкиноиздат никаких операций по приему подписки не производит.

Шесть рублей

6057

ГОСКИНОИЗДАТ

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1941 г.

НА ЖУРНАЛ **ИСКУССТВО КИНО**

39

ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СНК СССР
ЖУРНАЛ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Журнал рассчитан на творческие кадры киноработников, смежных искусств и учащихся художественных вузов.

Журнал «Искусство кино» будет помещать статьи по основным творческим вопросам художественной, документальной и учебной кинематографии.

Широкое внимание журнал уделяет вопросам кинодраматургии, режиссерского, операторского и актерского мастерства, теории, критике и истории кино у нас и за рубежом.

В журнале будет опубликован ряд советских и иностранных сценариев, творческие портреты лучших художников кино, статьи мастеров киноискусства, посвященные основным вопросам творчества. Систематически в журнале будут помещаться статьи о новых фильмах.

В 1941 году журнал уделит особое внимание новым отраслям кино — цветной и стереоскопической кинематографии.

Журнал выходит один раз в месяц объемом в восемь печатных листов.

Подписная цена: на год 72 руб., на 6 мес. 36 руб., на 3 мес. 18 руб. Цена отдельного номера 6 руб. Продажа в киосках Союзпечати.

Подписка принимается исключительно отделениями Союзпечати и почты. Подписные деньги в адрес издательства ни в коем случае не направлять, так как Госкиноиздат никаких операций по приему подписки не производит.